باب دوم

تنقید کے مختلف دبستان

- تاثراتی تنقید
- رومانی تنقید
- نفسیاتی تنقید
- ترقی پسند تنقید
- ہیئتی تنقید
- اسلوبیاتی تنقید
- ساختیاتی تنقید
- تانیثی تنقید

تنقید کے مختلف دبستانوں کے مطالعہ سے قبل یہ جاننا ضروری ہے کہ دبستان کیا ہے؟ اور اس کے وجود میں آنے کے کیا اسباب ہوتے ہیں؟

دبستان کو اردو میں مکتب یا مدرسہ بھی کہتے ہیں۔ انگریزی میں دبستان کے لیے اسکول (School) کا لفظ مستعمل ہے۔ دبستان سے مراد وہ مخصوص زاویہ نظر ہے، جو کسی خاص نظام فکر کے ساتھ اس میں تخلیق کردہ ادبی تخلیقات کے اسلوب اور مزاج کے اعتبار سے اپنی انفرادیت اور ہم آہنگی کا احساس دلائے۔ دبستان کے مفہوم کو واضح کرتے ہوئے منظر اعظمی لکھتے ہیں:

> ''دبستان کا تعلق کچھ مخصوص قواعد وضوابط اور ان کی پیروی پر اصرار کرنے سے ہے۔ اس کا کسی شہر سے نسبت دینا بھی روا نہیں۔ اس لیے کہ ایک شہر میں کئی دبستان یا مکاتب ہو سکتے ہیں۔ فکر کے بھی اور طرز و اسلوب کے بھی۔ اس کا تعلق تدریس اور حلقہ بگوشی سے ہے اور اس میں ایک مانی یا استاد کی حیثیت سے زیادہ نمایاں رہتی ہے۔ اگرچہ یہ بعض حالات میں طرز و اسلوب سے بھی منسوب ہو جاتا ہے۔''[۱]

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جب کسی زمانے میں شاعروں اور ادیبوں کی تخلیقات میں رجحان، میلان اور انداز نظر میں انفرادیت کے باوجود ایک خاص نوع کی تصوراتی وحدت ملتی ہے تو اسے ہم دبستان کا نام دیتے ہیں۔ اردو ادب میں چار بڑے دبستان ہیں: دہلی، لکھنؤ، رام پور اور عظیم آباد۔ ان چار دبستانوں کے علاوہ ادب کے مراکز کے اعتبار سے کسی دوسرے شہر سے کوئی دبستان منسوب

نہیں۔البتہ دبستانوں کی توسیع ضرور قرار دیا جاسکتا ہے۔

شہر شعروادب کا مرکز ہوتا ہے اور ایک شہر میں مختلف اور متضاد خیالات کے شاعر اور ادیب جمع ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے ایک ہی شہر میں متضاد مکتبۂ فکر کے لوگ یکجا ہو سکتے ہیں۔ جب کسی شہر کے ساتھ دبستان کا لفظ وابستہ کیا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ اس شہر نے آس پاس کے دوسرے شہروں سے اپنے تمام رشتے منقطع کر لیے ہیں بلکہ دبستان کی مثال تو ایک ایسے درخت کی ہے، جس کی جڑیں زمین کے اندر دور تک پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔

دبستان کی تشکیل کے دو اہم محرکات ہیں اول کسی علمی نقطۂ نظر پر اتفاق یا ہم آہنگی اور دوسرا کسی تحریک یا نظریے کے خلاف ردِعمل یا اس کی مخالفت۔ یہ ردِعمل شروع میں تو محدود سطح پر ہوتا ہے لیکن اجتماعی سطح پر پھیل کر تحریک یا دبستان کی صورت اختیار کر لیتا ہے، جس کی مثال دہلی اور لکھنؤ کے دبستان شعری میں صاف طور پر دیکھی جاسکتی ہے، جہاں ایک طرف دہلی میں داخلیت کا رواج تھا وہیں اس کے برخلاف لکھنؤ میں خارجیت ایک عام رجحان تھا۔اس کے علاوہ دبستان کی تشکیل میں لسانی، سیاسی، سماجی اور اقتصادی عوامل بھی اہمیت رکھتے ہیں۔

دبستان تحریک یا رجحان سے مختلف ہوتا ہے۔تحریک ایک وسیع تر دائرہ کار میں سرگرم ہوتی ہے، اس کا تعلق مخصوص فکر یا رویے کی تشہیر سے ہے۔تحریک کے لیے اصول وقواعد اور مخصوص مقاصد کا ہونا ضروری ہے کیونکہ اس میں ایک تبلیغ اور شعوری کوشش شامل ہوتی ہے۔تحریک میں کوئی خاص سیاسی، سماجی اور ادبی مقصد پوشیدہ ہوتا ہے۔ اس لیے تحریک اپنی وسعت کے باوجود مقصد کو فراموش نہیں کرسکتی۔تحریک میں ایک ہم خیال کارواں کی کیفیت ہوتی ہے، جبکہ دبستان کا دائرہ محدود ہوتا ہے۔سلیم اختر دبستان اور تحریک کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''دبستان گہرے پانی کی مانند محدود ہوتا ہے اور تحریک دریا کی مانند رواں دواں'' تحریک اور دبستان کی طرح رجحان کا کوئی طے شدہ مقصد نہیں ہوتا۔رجحان ایک غیر شعوری ذہنی اور فکری رویہ ہوتا ہے، جس میں منصوبہ بندی اور ابلاغ وتشہیر کے عناصر نہیں ہوتے۔رجحان کسی خاص فکر کے سبب نہیں پیدا ہوتا بلکہ حالات کے تقاضے کے طور پر جنم لیتا ہے، جبکہ دبستان کی تشکیل میں تخلیقی روایات، ادبی نظریات اور تنقیدی اصول بنیادی محرک ہوتے ہیں۔

غرض یہ کہ دبستان سے مراد کسی بھی نظام فکر سے وابستہ افراد کی ذہنی کاوش ہے، جن کی تخلیقات میں

فرق ہونے کے باوجود ایک خاص نوع کا انداز بیان یا رویہ مشترک ہوتا ہے۔ دبستان یا اسکول میں مقاصد اور طریق کار کے کچھ اصول طے کیے جاتے ہیں، جن کی پابندی لازمی ہوتی ہے۔

شعر و ادب کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے تنقید لازمی ہے۔ تخلیق کار جب متن تشکیل کرتا ہے تو اس میں تاریخی، تہذیبی، اس کے ماحول اور فن کار کی شخصیت کے علاوہ دیگر عوامل کارفرما ہوتے ہیں، اس لیے تنقید کرتے وقت فن پارے کے تمام پہلو ایک ساتھ نمایاں نہیں ہوسکتے۔ اگر فن پارے پر مختلف زاویوں سے روشنی نہ ڈالی جائے تو تنقید کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ اس لیے متن کا تنقیدی مطالعہ کسی نہ کسی تنقیدی دبستان کو پیش نظر رکھ کر ہی کیا جاتا ہے۔

تنقید میں جب مختلف ناقدین کی سوچ میں ہم آہنگی یا کوئی خاص پہلو مشترک ہوتا ہے تو تنقیدی دبستان کی تشکیل ہوتی ہے۔ تنقید لکھتے وقت ناقد اپنی استعداد اور دلچسپی کے لحاظ سے ادب کی پرکھ کرتا ہے۔ تنقید کی تاریخ میں جتنے بھی دبستان ہیں، سب کے اپنے الگ الگ اصول و نظریات ہیں اور انہیں اصولوں کے پیش نظر نقاد فن پارے کا مطالعہ اور ان کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے۔ مثال کے طور پر بعض ناقدین فن پارے کا مطالعہ کرتے وقت اس بات کو اہمیت دیتے ہیں کہ اس کو پڑھ کر ہمارے ذہن پر کیا اثرات مرتب ہوئے۔ اس قسم کے ناقدین تاثراتی تنقید کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ کوئی ان اسباب کی تلاش و جستجو کرتا ہے، جس نے فن پارے کو دلکشی اور جمالیاتی کشش عطا کی۔ ایسے ناقدین کو ہم جمالیاتی تنقید نگار کہتے ہیں۔ بعض ناقدین شاعر اور ادیب کی شخصیت اور اس کے لاشعور کا تجزیہ کرتے ہیں۔ انہیں ہم نفسیاتی تنقید نگار کہتے ہیں اور بعض اسلوب، ساخت و ہیئت کو اہمیت دیتے ہیں۔ ایسے ناقدین اسلوبیاتی، ہیئتی اور ساختیاتی تنقید نگار کہلاتے ہیں۔ اس طرح تنقید میں مختلف دبستان وجود میں آئے۔

انہیں مختلف دبستانوں میں سے بعض اہم دبستانوں کا تفصیلی جائزہ اس باب میں لیا جائے گا۔

تاثراتی تنقید

تاثراتی اور جمالیاتی تنقید میں جو بات قدر مشترک ہے وہ یہ کہ دونوں میں تاثرات کا اظہار ہوتا ہے۔اسی بنیاد پر بعض ناقدین ان دونوں تنقیدی دبستان کو ایک ہی زمرے میں رکھتے ہیں۔مگر دونوں کے طریقۂ کار میں فرق ہے۔تاثراتی تنقید میں کسی فن پارے کے مطالعے کے بعد ذہن پر جو تاثرات مرتب ہوتے ہیں، انہیں کی روشنی میں فن پارے کی قدر و قیمت متعین کی جاتی ہے، جبکہ جمالیاتی تنقید میں تاثرات کے اظہار کے ساتھ ساتھ حسن کاری کے ذرائع کا بھی تجزیہ کیا جاتا ہے۔شارب ردولوی نے تاثراتی اور جمالیاتی تنقید کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''جمالیاتی تنقید ہی سے ایک شاخ تاثراتی تنقید Impressionistic Criticism کی بھی نکلتی ہے۔تاثراتی تنقید اور جمالیاتی تنقید میں بہت کم فرق ہے، اس لیے کہ جمالیاتی تنقید جن چیزوں کا مطالعہ کرتی ہے، تاثراتی تنقید میں بھی انہیں کو اہمیت حاصل ہے لیکن ایک نازک اختلاف دونوں کے درمیان ہے، جس نے انہیں علیحدہ کر دیا ہے۔جمالیاتی تنقید میں جب حد درجہ داخلیت پیدا ہو جاتی ہے تو وہ تاثراتی تنقید بن جاتی ہے۔تاثراتی تنقید میں صرف ان باتوں پر نگاہ رکھی جاتی ہے کہ کسی بھی ادبی تخلیق کے مطالعے یا جائزے سے ذہن پر کون سا حسیاتی یا وجدانی تاثر طاری ہوتا ہے وہی تاثر اس تخلیق کے اقدار کو متعین کرتا ہے۔''[۲]

اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تاثراتی اور جمالیاتی تنقید دو الگ دبستان ہیں۔دونوں میں تاثرات کا اظہار ہوتا ہے مگر جمالیاتی تنقید میں تاثرات کے ساتھ ساتھ حظ، مسرت اور حسن کے عناصر کو اہمیت حاصل ہے، جبکہ تاثراتی تنقید صرف فن پارے سے حاصل ہونے والی لذت اور اثر سے سروکار رکھتے ہوئے اس کا تجزیہ کرتی اور الفاظ کے استعمال کے اسباب کو بیان کرتی ہے۔

تاثراتی تنقید کا مقصد ان تاثرات کا بیان ہے، جو کسی فن پارے کو پڑھ کر مرتب ہوتے ہیں۔اس دبستان کا امتیاز یہ ہے کہ اس میں شعر و ادب کو براہ راست سمجھنے اور سمجھانے پر زور دیا جاتا ہے۔تاثراتی

تنقید کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''یہ تاثرات داخلی و ذاتی ہوتے ہیں، جن کی اپنی منطق ہوتی ہے اور جو ادب پارے کی تفہیم میں یقیناً مفید ہوتے ہیں۔ تاثراتی تنقید میں ذاتی زاویہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ تنقید خواہ سماجی ہو یا نفسیاتی، جمالیاتی ہو یا تشریحی تاثراتی تنقید کا بیشتر ناگزیر حصہ ہوتے ہیں۔ ان تاثرات سے تنقید تخلیقی سطح پر آجاتی ہے جس میں نقاد کی شخصیت، اس کا مرتب و منظم ذہن، اس کا وسیع مطالعہ، ادبی مسائل و روایت سے گہری واقفیت تخلیقی عمل اور مختلف ادب پاروں سے واقفیت، ان تاثرات کو مضبوط بنیادوں پر قائم کر دیتے ہیں۔ ان تاثرات کی مدد سے قاری بھی ادب پارے کے تخلیقی تجربے میں شریک ہو جاتا ہے اور وہ بھی اسے ایک وسیع تناظر میں دیکھنے کا اہل ہو جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ قاری کے اندر اس نقطۂ نظر، ان احساسات، اس شعور و ادارک کو ابھار دے، جو خود نقاد کے اندر پیدا ہوئے ہیں۔ تاثراتی تنقید قاری کو ادب پارے سے قریب تر کر دیتی ہے۔ تاثراتی نقاد تقابلی مطالعہ سے زیرِ نظر ادب پارے کی قدر و قیمت متعین کر دیتا ہے اور اس کے بارے میں اپنا فیصلہ صادر کر دیتا ہے۔''[۳]

اس اقتباس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ تاثراتی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ ان تاثرات کا اظہار کرے، جو کسی فن پارے کو پڑھ کر قاری پر مرتسم ہوئے ہیں اور ان کو پڑھنے والوں تک بعینہٖ منتقل کر دے۔ تاثراتی نقاد فن کار اور اس کی تخلیقات کی جانچ، پرکھ اور قدر و قیمت اسی طرح متعین کرتا ہے۔ تاثراتی ناقدین فن پارے کے مطالعہ کے لیے فن برائے زندگی کے بجائے فن برائے فن پر زور دیتے ہیں۔ تاثراتی تنقید ادب اور فن کے لیے ایسا ماحول پیدا کرتی ہے، جو بیک وقت تنقید کرنے والوں اور پڑھنے والوں کو لطف اندوز کرتی ہیں، اس سے متن کی طرف رغبت اور دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔

تاثراتی تنقید کے واضح اصول متعین نہیں ہیں، جن کی روشنی میں وہ فن پارے کی پرکھ کر سکے۔ مگر نقاد کسی فن پارے سے مرتب ہونے والے تاثرات کا اظہار انفرادی حیثیت سے کرتا ہے، جو فن پارے کے مطالعہ کے بعد نقاد کے دل و دماغ پر مرتسم ہوتا ہے۔ یہ تنقید سماج سے کوئی سروکار نہیں رکھتی اور نہ ہی ادب

کے دوسرے عوامل کو دیکھتی ہے۔ کیونکہ تاثراتی نقاد صرف حسن اور تاثرات کا متلاشی ہوتا ہے۔ جہاں تک تاثراتی تنقید کے اصول ونظریات کا تعلق ہے، تو اس تنقید میں نقاد اپنے تاثرات کو اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ قاری بھی متاثر ہو جائے۔ اس لیے تاثراتی تنقید کے اصول فن پارے سے مرتب ہونے والے اثرات کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں۔ یعنی جس تخلیق کو پڑھ کر قاری پر لطف وانبساط کی کیفیت طاری ہو وہی تخلیق تاثراتی نقاد کے لیے لائق تحسین ہوگی۔

تاثراتی تنقید اصل میں ان تاثرات کا اظہار ہے، جو کسی فن پارے کے گہرے مطالعہ کے بعد نقاد کے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں اور جن کا وہ لفظوں میں اظہار کرتا ہے۔ ان تاثرات کا اصل سرچشمہ خود نقاد کا ذہن ہوتا ہے۔ یہ تاثرات ناقدین کے وسیع مطالعہ اور اندازِ فکر سے پیدا ہوتے ہیں، نقاد انہی تاثرات کو قلم بند کرتا ہے۔

تاثراتی نقاد کے خیال میں ناقد کو ایک اچھا شارح اور مفسر ہونا چاہئے، جو فن پارے کے تمام پہلوؤں کو پرکھ سکے اور اس کے محاسن ومعائب کو واضح انداز میں پیش کر سکے۔ تاثراتی نقاد کا منصب یہ ہے کہ وہ فن کار کی شخصیت اور ذہنی کیفیت تک پہنچ کر اس کے محرکات کو سمجھے اور اپنے اوپر وہی کیفیت طاری کرے، جو فن پارے کی تخلیق کے وقت شاعر یا ادیب پر طاری تھی یہ کرنے کے بعد ہی نقاد فن پارے کی صحیح قدر وقیمت متعین کر سکے گا۔

تاثراتی تنقید میں سب سے زیادہ اہمیت فن پارے کے اسلوب کی ہوتی ہے۔ یعنی پیش کش کا انداز جتنا دلکش اور مؤثر ہوگا، اس کے اثرات بھی اتنے ہی زیادہ ہوں گے۔ تاثراتی تنقید میں لفظوں پر خاص توجہ دی جاتی ہے۔ اس میں فن پارے سے حاصل ہونے والے لطف وانبساط کا تاثراتی بیان ہوتا ہے، اس لیے اگر طرز بیان موثر نہیں ہوگا تو تخلیق معیار سے گر جائیگی۔ قاری کی دلچسپی بنائے رکھنے کے لیے پیش کش کا انداز دلکش ہونا چاہئے۔ تبھی تاثراتی تنقید کا مقصد پورا ہو سکے گا۔

تاثراتی تنقید میں جذباتیت اور انتہا پسندی حاوی ہوتی ہے۔ تاثرات اور جذبات بعض اوقات شدید بھی ہوتے ہیں اور سطحی بھی۔ اس لیے تاثراتی نقاد حسن کی قدر اور فن پارے کی ظاہری ہیئت پر زور دیتے ہوئے ذاتی تاثرات کو پیش کرنے پر بس کرتا ہے۔ ان کے یہاں معنی کی اہمیت کم اور الفاظ کے حسن پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اس لیے تاثراتی تنقید نگاروں کی شخصیت اور داخلیت جب حاوی ہوتی ہے تو یہ

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا تنقید نگاری صرف اپنے ردعمل اور تاثرات کو پیش کرنے کا نام ہے اور اس انداز نقد سے کیا ادبی اقدار کے تعین کا حق ادا ہو سکتا ہے۔ تاثراتی تنقید کی اس کمی کی وجہ سے بہت سے ناقدین نے اس پر سخت اعتراضات کیے ہیں۔ کلیم الدین احمد تو ایسی تحریروں کو تنقید ماننے کو تیار نہیں، لکھتے ہیں:

> ''تاثراتی تنقید کو تنقید کہنا صحت سے دور ہے.........اس میں لکھنے والا اپنے ذاتی تاثرات کو بیان کرتا ہے، جس کو اس فنی کارنامے سے کوئی لگاؤ نہیں ہوتا، جس کے متعلق وہ لکھتا ہے۔ یہ تاثرات لکھنے والے کی شخصیت، اس کی دماغی ساخت، اس کی معلومات، اس کی سلامت روی یا بے راہ روی اور اسی قسم کی بہت سی متعلق اور غیر متعلق چیزوں سے وابستہ ہوں گے.........تاثراتی تنقید کی یہی مخصوص کمی ہے کہ اس کا مرکز نقاد کی شخصیت ہوتی ہے، فنی کارنامہ نہیں ہوتا۔''[۴]

تاثراتی تنقید کی اسی کمزوری کے پیش نظر کلیم الدین احمد نے اسے تنقید ماننے سے بھی انکار کر دیا اور یہاں تک کہہ دیا کہ:

> ''جو تاثراتی تنقید کو اصل تنقید سمجھتا ہے وہ صحیح معنوں میں نقاد نہیں ہو سکتا۔''[۵]

تاثراتی تنقید ایک خاص ذہنی رویے کے تحت فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرتی ہے۔ یہ ذہنی رویہ تبدیل بھی ہو سکتا ہے۔ ہر نقاد کے اپنے الگ الگ تاثرات ہوتے ہیں، لہٰذا ایک فن پارے سے متعلق کئی مختلف و متضاد رائے قائم ہو سکتی ہے۔ ایک ہی فن پارہ کسی نقاد پر اچھا تاثر قائم کر سکتا ہے تو کسی پر برا۔

تاثراتی تنقید ادب کا صرف ایک خاص نقطۂ نظر سے مطالعہ کرتی ہے۔ اس کا کام یہ دیکھنا ہے کہ فن پارے سے ذہن پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ یہ تاثرات اگر خوشگوار ہیں تو فن پارہ قابل قدر سمجھا جائے گا ورنہ تاثراتی نقاد اس کو رد کر دیتا ہے مگر زمان و مکان اور شخصیت کی تبدیلی کے ساتھ تاثرات بھی بدل سکتے ہیں اور بدلتے ہیں۔ جو چیز ایک وقت میں اچھی معلوم ہوتی ہے، وہی چیز کچھ عرصے بعد اپنا اثر کھو دیتی مگر یہ بات بھی درست ہے کہ تنقید کا مقصد صرف تاثرات کا اظہار نہیں ہے۔ اس لیے مجموعی طور پر اگر ہم دیکھیں تو تاثراتی تنقید کی اہمیت و افادیت سے انکار تو نہیں کیا جا سکتا بلکہ فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنا ہے، اس لیے تاثراتی تنقید کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے بھی یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ تاثراتی تنقید، تنقید نگاری کا پورا حق ادا نہیں کر سکتی۔

تاثراتی تنقید کو ایک الگ دبستان کی حیثیت سے رواج دینے والوں میں امریکی نقاد 'جوایل اسپنگاراں' (Joel Spingaran) کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ اسپنگاراں نے ۱۹۱۰ء میں کولمبیا یونیورسٹی میں اپنی تقریر کے دوران تاثراتی تنقید کے لیے نئی تنقید یا تخلیقی تنقید کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ اس کے خیال میں ادب یا تنقید کا مقصد فقط یہ نہیں کہ وہ سماجی یا اخلاقی مقاصد کا اظہار کرے۔ تخلیق صرف فن پارہ ہوتی ہے، اخلاقی اور غیر اخلاقی نہیں ہوتی۔ تاثراتی تنقید کی ابتدا اسپنگاراں کے انہیں خیالات سے ہوتی ہے۔ اسپنگاروں نے اپنے ایک مشہور مضمون Creative Criticism میں تاثراتی تنقید کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''کسی تخلیق سے تاثرات کا اخذ کرنا اور پھر انہیں بیان کرنا............ایک تاثراتی نقاد کے لیے صرف یہی منصب تنقید ہے، ایک تاثراتی نقاد اپنے طریق کار کی کچھ یوں وضاحت کرے گا:

''یہ ایک خوبصورت نظم ہے، فرض کیجئے یہ شیلے کی "Prome Thus Unbound" ہے۔ اس نظم کے مطالعہ سے میرے دل میں خوشی کی ترنگ پیدا ہوتی ہے۔ میری اس مسرت میں نظم پر فیصلہ پنہاں ہے۔ اب بھلا اس سے بڑھ کر بہتر اور کون سا معیار پیش کیا جا سکتا ہے؟ جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے، میں تو صرف یہ بتا سکتا ہوں کہ اس نظم نے مجھے کیسے متاثر کیا اور پھر مجھ میں اس کے مطالعہ سے کن تاثرات نے جنم لیا۔ دیگر حضرات اس سے اور نوعیت کے تاثرات اخذ کر کے ان کا اظہار اپنے اپنے مخصوص انداز سے کریں گے اور میری مانند انہیں بھی ان تاثرات کے اظہار کا حق ہے۔ اگر ہم میں سے ہر ایک ہی تخلیقات سے اخذ تاثر میں رسائیت کا ثبوت دیتے ہوئے اس کے اظہار پر قادر ہو تو ہم تاثرات پیدا کرنے والے فن پارہ کی جگہ بذات خود ایک شہ پارہ کی تخلیق کرلیں گے۔ بس! تنقید کا یہی فن ہے اور اس کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔''[۲]

اسپنگاراں کے علاوہ ڈیوڈ ڈیشیز (David Daishes)، والٹر پیٹر (Walter Pater)، جان کرو رینسم (John Crowe Ransom)، چارلس لیمب (Charles Lamb)، گوئٹے (Goetey) وغیرہ نے تاثراتی تنقید کے دبستان کو مستحکم کیا۔

اردو میں تاثراتی تنقید کی روایت شعراء۔ کے کلام پر داد دینے سے شروع ہوتی ہے۔ شعری محفلوں میں سننے والوں کو جو شعر اچھا معلوم ہوتا تھا، وہ اس کو سراہتے تھے ورنہ چپ رہتے تھے۔ ادبی محفلوں میں شعر سن کر واہ واہ اور سبحان اللہ کہنا بظاہر ایک معمولی بات معلوم ہوتی ہے مگر غور کریں تو یہ محض لفظی کھیل نہیں بلکہ سننے والے کا تاثراتی اظہار ہے۔ شاعروں کے کلام کو تنقیدی معیار پر جانچا پرکھا جاتا تھا۔ یہ رائے ذوقی اور وجدانی ہوتی تھی۔ اسی طرح کے تاثراتی تنقید کے نمونے شعراء کے تذکروں میں بھی نظر آتے ہیں۔

اردو میں تاثراتی تنقید کا باقاعدہ آغاز محمد حسین آزاد سے ہوتا ہے۔ آزاد نے ''آب حیات'' میں شعراء کے حالات اور ان کی شاعری پر جو رائے دی ہیں، ان سے محمد حسین آزاد کے تاثرات کا اندازہ ہوتا ہے۔ آب حیات کے علاوہ 'دیوان ذوق' کے مقدمے اور 'سخندان فارس' میں بھی تاثراتی تنقید کے نمونے ملتے ہیں۔

محمد حسین آزاد کے بعد علامہ شبلی نعمانی کے یہاں تاثراتی تنقید کے واضح نمونے ہیں۔ شبلی 'شعر العجم' (جلد چہارم) میں لکھتے ہیں:

> ''جو جذبات الفاظ کے ذریعہ سے ادا ہوں، وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے، جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے۔ اس لیے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔''[۱۲]

علامہ شبلی نے اس اقتباس میں شعر کی جو تعریف کی ہے، اس سے ان کے تاثراتی رجحان کا اندازہ ہوتا ہے۔ شعر العجم کے علاوہ 'موازنہ انیس و دبیر' میں بھی ان کا تاثراتی انداز صاف دکھائی دیتا ہے۔

شبلی کے بعد تاثراتی تنقید کے دبستان میں مہدی افادی کا نام بہت نمایاں ہے۔ مہدی افادی نے باقاعدہ تنقید پر کوئی کتاب تو نہیں لکھی مگر ان کے مختلف مضامین کا مجموعہ 'افادات مہدی' کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہو چکا ہے۔ انہوں نے آزاد، حالی، شبلی، اکبر الہ آبادی، نذیر احمد وغیرہ پر جو مضامین لکھے ہیں، وہ ان کے تاثراتی انداز کی نشان دہی کرتے ہیں۔

تاثراتی تنقید کے دبستان میں ایک اہم نام عبدالرحمٰن بجنوری کا بھی ہے۔ بجنوری کی تحریروں سے ان کے مزاج کی جذباتیت اور تاثرات صاف نظر آتے ہیں۔ بجنوری 'دیوان غالب' (نسخہ حمیدیہ) کے

مقدمے 'محاسن کلام غالبؔ' میں غالب کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ہندوستان میں الہامی کتاب دو ہیں؛ مقدس وید اور دیوان غالب۔ لوح تخت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہیں، جو یہاں حاضر نہیں، کون سا نغمہ ہے جو اس زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں شاعر کو اکثر شعراء نے اپنی اپنی حد نگاہ کے مطابق حقیقت اور مجاز، جذبہ اور وجدان ذہن اور تخیل کے لحاظ سے تقسیم کیا ہے مگر یہ تقسیم خود ان کی فارسی کی دلیل ہے۔''۸

اس طرح کی بہت سی مثالیں بجنوری کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ تاثراتی تنقید کے دبستان میں ایک اور نام نیاز فتح پوری کا ہے۔ انہوں نے مستقل کوئی کتاب نہیں لکھی مگر ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعہ 'انقادیات' (حصہ اول اور دوم) اور 'مالہ و ماعلیہ' کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ ان مضامین میں ان کا تاثراتی انداز نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

'فراق گورکھپوری' کا نام تاثراتی تنقید کے دبستان میں بہت اہم ہے۔ انہوں نے تنقیدی نظریات پر باقاعدہ کوئی کتاب نہیں لکھی مگر ان کے مضامین کے مجموعے 'اندازے، حاشیے اور اردو کی عشقیہ شاعری' کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ ان کا تاثراتی رجحان ان مضامین میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ فراق گورکھپوری اردو کے پہلے نقاد ہیں، جنہوں نے اپنی تنقید کو تاثراتی کہا ہے۔ ''اندازے'' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''میری غرض و غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو جمالیاتی وجدانی اضطراری اور مجمل اثرات قدماء کے کلام سے میرے کان، دماغ، دل اور شعور کی تہوں پر پڑے ہیں، انہیں دوسروں تک اسی صورت میں پہنچا دوں کہ ان تاثرات میں حیات کی حرارت و تازگی قائم رہے۔ میں اسی کو خلاقانہ تنقید یا زندہ تنقید کہتا ہوں۔ اس کو تاثرانہ تنقید بھی کہتے ہیں۔''۹

اس کے علاوہ اس کتاب میں غالبؔ، حالیؔ، ذوقؔ، مصحفیؔ وغیرہ پر جو مضامین ہیں، اس میں بھی فراقؔ کا تاثراتی انداز نظر آتا ہے۔ فراق کے بعد 'مجنوں گورکھپوری' بھی کچھ دنوں تک اس دبستان سے وابستہ رہے مگر جلد ہی ترک تعلق کر لیا۔ ان کی ابتدائی تحریروں میں تاثراتی رنگ نظر آتا ہے۔ تاثراتی تنقید کے دبستان میں ایک اہم نام 'حسن عسکری' کا ہے۔ عسکری کے مضامین کے دو مجموعے 'انسان اور آدمی' اور

'ستارہ اور بادبان' کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ 'انسان اور آدمی' کے پیش لفظ میں عسکری لکھتے ہیں:

> ''چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو ردِ عمل پیدا ہوا ہے۔ میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں۔ یہ ردِ عمل دوسروں کے لیے کہاں تک قابل قبول ہے، اس کا خیال رکھنا میرے لیے غیر ضروری ہے۔''[۱۰]

حسن عسکری کے علاوہ ن۔م۔ راشد، امداد امام اثر، خورشید الاسلام وغیرہ کا نام تاثراتی تنقید کے دبستان میں قابلِ ذکر ہے۔ اردو تنقید پر تاثراتی تنقید کے اثرات بہت گہرے ہیں اور اس کے جھلک ہر تنقید نگار کے یہاں کہیں نہ کہیں نظر آ جاتی ہے۔

رومانی تنقید

رومان کا لفظ رومن زبان کے رومانس (Romance) سے ماخوذ ہے۔ اس لفظ کا استعمال رومن میں انتہائی آراستہ اور پُرشکوہ پس منظر میں بیان کی گئی عشق و محبت کی داستانوں یا فرضی داستانوں یا حیرت انگیز واقعات کے لیے ہوتا تھا مگر ادبیات کے سلسلے میں محمد خاں اشرف کے مطابق ہنری مور (Henry More) (۱۶۵۹ء) نے سب سے پہلے اس لفظ کا استعمال کیا، جبکہ محمد حسن وارٹن اور ہرڈر (۱۷۸۱ء) کو اس کا بنیاد گزار مانتے ہیں۔ ادب میں رومانیت سے مراد صرف حسن و عشق کی باتیں اور تخیلی بیان نہیں ہے بلکہ ایک ایسی تحریک یا رجحان ہے، جس نے نہ صرف ادب بلکہ انسانی زندگی کے تمام شعبوں کو بھی متاثر کیا۔ رومانیت اٹھارہویں صدی کی ایک ایسی تحریک تھی، جس نے کلاسیکی ادبی نظریات اور روایت سے نہ صرف بغاوت کی بلکہ مغربی نظریات کو فروغ دیا۔ آزاد خیالی، فطرت پسندی، عقل پر وجدان کو ترجیح اور تخیل کی فراوانی کو بھی استحکام بخشا۔

۱۸۵۷ء سے قبل اردو ادب میں کلاسیکی روایت کا رواج تھا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جب لوگوں میں بیداری پیدا ہوئی اور مغربی علوم کا چرچا شروع ہوا، ور زندگی کے تمام شعبوں میں بیداری اور اصلاح پسندی کا دور شروع ہوا تو ادب بھی تبدیلی کے اس مجموعی رویے سے متاثر ہوا۔ انسان جو کچھ چاہتا ہے، ان سب کی دستیابی عملی دنیا میں ممکن نہیں ہوتی۔ اس لیے اکثر وہ یاس پرست ہو جاتا ہے اور اپنی خواہشات کی تکمیل

تخیل کی مدد سے شعر و ادب میں کرتا ہے، اسی لیے ان کی تخلیقات میں مسرت کی تلاش اور حسن کی جستجو پائی جاتی ہے۔ یہ جستجو رومانیت کا ایک اہم جزو ہے۔

اٹھارہویں صدی میں جب کلاسیکی رجحان کی گرفت کمزور پڑنے لگی تو ذہنوں نے آزادی کے بعد نئی راہیں تلاش کرنی شروع کردیں۔ اس وقت رومانی تحریک ایک انقلاب کی صورت میں رونما ہوئی، اس تحریک نے عقل کے مقابلے میں جذبات کو زیادہ اہمیت دی۔ کلاسیکی تحریک کی بنیاد عقلیت اور اصول پرستی پر تھی، جس کی وجہ سے شاعر و ادیب اپنے درد و غم کا بیان کلاسیکی پابندیوں کی وجہ سے ادب میں نہیں کر پاتے تھے۔ رومانی تحریک نے ان تمام پابندیوں کو نظرانداز کر کے ادب کی تخلیق کی۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کلاسیکیت نے جن باتوں پر پابندی لگائی تھی، رومانیت نے اس کے خلاف بغاوت کی۔ انسائیکلوپیڈیا میں رومانیت کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

"Sweeping revolt against reason, science authority and tradition and order and discipline that conrutsed western civilization from the late eighteen to the mid nineteen century. It manifested itself in social, political and moral reforms but above all in the arts in which changes of such profound natural were interoduced that romanticism has been established with classicism as one of the two polarities of art all subsequent art movement has been generally regarded as related to one or the other." 11

(ترجمہ:- یہ ایک دوررس بغاوت تھی، عقل، سائنس، اقتدار و روایت اور نظم و ضبط کے خلاف، جس نے مغربی تہذیب کو اٹھارہویں صدی کے آخر میں انیسویں صدی کے نصف اول تک پُر ہیجان رکھا۔ یہ سماجی، سائنسی اور اخلاقی اصطلاحات کی صورت میں ظہور پذیر ہوئی لیکن سب سے زیادہ اس سے فنون لطیفہ متاثر ہوا، جن میں اتنی گہری نوعیت کی تبدیلیاں شروع ہوئیں کہ رومانیت نے خود کلاسیکیت کے ساتھ فن کے متضاد رجحانات میں سے ایک کے طور پر منوالیا، اس کے بعد کی تمام فنی تحریکات کو

عام طور پر ان میں سے ایک یا دوسرے سے متعلق ہی سمجھا جاتا ہے)

اس اقتباس سے رومانیت کا وسیع مفہوم سامنے آتا ہے۔ رومانیت صرف کلاسیکیت کی ضد نہیں تھی بلکہ عقلیت، روایت اور رائج اصولوں کے خلاف بغاوت تھی۔ اس تحریک کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس نے نہ صرف ادب کو متاثر کیا بلکہ اس کے اثرات سماجی اور سیاسی طور پر بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ رومانیت کی تعریف کرتے ہوئے اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''رومانیت کی بلیغ ترین تعریف یہی ہے کہ جہاں کلاسیکی ادب منضبط معاشرہ کا تابع ہوتا ہے، وہاں رومانی ادیب شخصیت کے خوشگوار لب ولہجہ پر ایمان رکھتا ہے۔ مگر میری رائے میں ان دونوں قسم کے کارناموں کے درمیان جو امر سب سے بڑھ کر نمایاں حیثیت رکھتا ہے، یہ کہ کلاسیکی ادیب عقل اور تسلیم شدہ نظریوں سے سروکار رکھتا ہے اور رومانی ادب میں تمام تر زور احساس ووجدان اور جذبہ پر ہوتا ہے۔''[۱۲]

کلاسیکیت کی اصول پرستی کے برعکس رومانیت انقلاب بدوشی کا تصور لے کر وجود میں آئی۔ رومانی ادیب وشاعروں کو محسوس ہونے لگا تھا کہ انسان کے جذبات ہی سب سے اہم ہیں۔ اس لیے انہوں نے جذبات پر زیادہ زور دیا۔ انہوں نے تمام کلاسیکی اصولوں کو ترک کر دیا اور ادب پارے کے لیے جذبات کی انتہا پسندی کو بنیاد بنایا، جس کی وجہ سے شاعروں اور ادیبوں کی تخلیقات پر موت، بیچارگی، کرب اور اداسی کے بادل چھا گئے۔ ان کی شخصیت کا کوئی بھی پہلو غم واندوہ سے خالی نہیں تھا۔ یہ اداسی اور کرب ان کی تخلیقات میں بھی صاف طور پر نظر آتی تھی، جس کی وضاحت پروفیسر محمد حسن نے ان الفاظ میں کی ہے:

''رومانی ادیبوں اور شاعروں نے اداسی اور کرب کو اپنی شخصیت کا جوہر بنالیا۔ ان کے نزدیک زندگی کا کوئی پہلو بھی درد اور اداسی کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ کہیں خود موت کی آرزو کرتا کہیں جواں مرگی کو مبارک بتاتا ہے وہ اپنی محبوباؤں کو یا تو کسی دیو قامت اساطیر جن کے آہنی قلعوں میں مقید او رمنتظر تصور کرتا ہے یا فراق کا گیت گاتے ہوئے دیکھتا ہے، زندگی درد ہے۔ انسانی جذبے اور حقیقت کے درمیان ایک مسلسل جنگ ہے اور اس کے زخموں کو وہ پھول سمجھ کر چومتا ہے اور

اسی میں زندگی کا کیف اور حسن محسوس کرتا ہے۔''[۱۳]

رومانوی شاعر اور ادیب کی تخلیقات میں جذبات کی انتہا پسندی کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس لیے اپنے غم، درد اور کرب کا بیان کرتے وقت ساری حدیں توڑ دیتے ہیں۔ رومانی ادیبوں اور شاعروں کے نزدیک صرف جذبات ہی کے ذریعہ حقیقت تک رسائی ہو سکتی ہے۔

رومانی تحریک نے موضوعات اور مواد کی لامحدودیت اور ہیئت کی پابندی سے بغاوت کا آغاز کیا۔ انہوں نے فنی اظہار اور تخلیقی عمل میں تخیل کی اہمیت، شاعروں اور ادیبوں کی انفرادی جذبوں کی ترجمانی اور اعلان فطرت کو اپنی تخلیقات میں اہمیت دی۔ رومانیت کی بنیاد تصوریت اور ماورائیت پر تھی۔ اس لیے ان کے یہاں میانہ روی کی گنجائش نہیں تھی۔ رومانوی ادیبوں کے یہاں جذبات کی انتہا پسندی ہے۔ اس لیے اگر وہ آزادی کی بات کرتے ہیں، سارے بندھن توڑ دیتے ہیں۔ جدت پسندی پر آتے ہیں تو سارے پرانے معیار رد کر دیتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ رومانی ادیبوں اور شاعروں نے شکستگی اور حرماں نصیبی کو معراج کمال تک پہنچا دیا۔

تنقید میں رومانی تحریک جرمن سے شروع ہوئی اور بہت ہی جلد دوسرے ملکوں میں بھی پھیل گئی۔ انگلستان اور فرانس میں رومانی تحریک کا رجحان اور خیال جرمنی کے ساتھ ہی پروان چڑھا۔ فرانس میں اس رجحان کو فروغ دینے میں ٹین، سینٹ بیو اور مادام دی اسٹیل نے اہم رول ادا کیا۔ انہوں نے رومانی تنقید پر مختلف مضامین لکھے۔ اس کے علاوہ انگلینڈ میں ورڈس ورتھ، کولرج اور بلیک وغیرہ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔

اردو میں رومانی تحریک کا دور ۱۹۰۰ء سے ۱۹۳۵ء یعنی ترقی پسند تحریک کی ابتداء تک مانا جاتا ہے۔ مگر اس کے اثرات ۱۹۳۵ء کے بعد بھی نظر آتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے وجود میں آنے کے بعد رومانی تحریک کے اثرات کم ضرور ہو گئے تھے مگر پوری طرح ختم نہیں ہوئے تھے۔ کچھ محققین کا یہ بھی ماننا ہے کہ ترقی پسند تحریک بھی فنی اور ادبی پہلوؤں سے رومانیت کا ایک تسلسل ہے، اس سلسلے میں محمد حسن نے لکھا ہے، ''ترقی پسند اور انقلابی ادیبوں اور شاعروں نے بھی رومانی رنگ و آہنگ کو برتا ہے۔''

اردو میں رومانیت کی ابتداء ۱۹۰۰ء میں رسالہ 'مخزن' سے ہوئی، جو عبدالقادر کی سرپرستی میں نکلتا تھا۔ اس رسالے نے اپنے زمانہ کی عام روش سے ہٹ کر آزاد خیالی اور جذبات و تاثرات کو اہمیت دی۔ جس کی وجہ سے نوجوان شاعر اور

ادیب اس کی طرف متوجہ ہوئے۔ ڈاکٹر محمد خاں اشرف نے اس بات کی وضاحت اس طرح کی ہے:

''مخزن کے اجراء کو اس لیے رومانوی تحریک کا نقطۂ آغاز قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس اقدام سے ان تمام نئے آثار ، رجحانات اور جدید خیالات کو ایک ترجمان اور اسٹیج مل گیا، جو اردو ادب میں کچھ عرصے سے فروغ پا رہے تھے۔ مخزن بیک وقت رومانوی تحریک کا محرک ترجمان، پیام بردار اور مشغل بردار ثابت ہوا۔''[۱۴]

محمد خاں اشرف کے اس قول کی روشنی میں رسالہ 'مخزن' کو رومانی تحریک کی ابتدائی کوشش قرار دی جا سکتی ہے۔ مخزن نے نوجوان شاعروں اور ادیبوں کو ایک اسٹیج دیا، جنھوں نے آگے چل کر رومانیت کی روایت کو فروغ بخشا۔ مخزن کے صفحات پر نمایاں ہونے والے ادیبوں اور شعراء میں اقبال، ابوالکلام آزاد، سجاد حیدر یلدرم، ظفر علی خاں، مرزا محمد سعید قوشی، محمد ناظر غلام بھیک، مہدی افادی، لطیف الدین، خواجہ حسن نظامی وغیرہ کا نام اہم ہے۔

رومانی تحریک کا زیادہ زور تخلیقی عمل پر تھا، اس لیے رومانی تنقید میں بھی تخلیقی و تشریحی انداز نظر آتا ہے۔ رومانی ناقدین کا فریضہ صرف تاثرات کی روشنی میں فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنا نہیں تھا بلکہ وہ پورے جمالیاتی حسن کے ساتھ شاعر و ادیبوں کی تعریف کرتے تھے۔ رومانی ناقدین کے سامنے فن پارے کی پرکھ کے کوئی واضح اصول نہیں تھے، جن کی روشنی میں وہ فن پارے کی پرکھ کر سکے۔ اس لیے انہوں نے اپنی ذاتی پسند اور ناپسند کو تنقید کا معیار بنا لیا۔ رومانی ناقدین نے جذبات کی انتہا پسندی اور حسن اور جمالیاتی کیف کو تنقید کا اصول بنایا، جس کی وجہ سے بعض اوقات وہ تنقید کے فرائض کو بھی فراموش کر دیتے تھے۔ رومانی ناقدین کا انداز بیان تشریحی تھا، اس لیے شاعر اور ادیب کی صداقت یا کذب کا پتہ لگانے کے بجائے ان کی فکر کا ماورائی عمل پورے حسن اور جمالیاتی کیف کے ساتھ قاری کے لیے سجا دیتے تھے۔ رومانی ناقدین نے انداز بیان پر ہی زیادہ زور دیا، اس لیے ان کی تنقید میں نثر کی خصوصیت پائی جاتی تھی۔ انفرادیت پرستی اور داخلیت کا عنصر ہونے کی وجہ سے رومانی نقادوں کی ذات ان کی تنقید میں صاف طور پر محسوس کی جا سکتی تھی۔ رومانی نقاد جب کسی شاعر یا ادیب یا اس کی تخلیقات کے محاسن اور معائب پر اپنی رائے کا اظہار کرتے تھے تو دراصل وہ اپنی ذات کا اظہار کرتے تھے۔ وہ تنقید کرتے وقت ایسی اصطلاحات اور پرشکوہ الفاظ اور رنگین جملوں کا استعمال کرتے تھے کہ پڑھنے والا اصل موضوع بھول جائے۔

جہاں تک اردو میں رومانی تنقید کا تعلق ہے، ایسے بہت کم نام ہیں، جنہیں خالص رومانی نقاد کہا جائے کیونکہ زیادہ تر ناقدین کے یہاں رومانی اور تاثراتی تنقید ملی ہوئی نظر آتی ہے۔جن ناقدین کے یہاں رومانیت ملتی ہے، ان میں عبدالرحمٰن بجنوری اور مجنوں گورکھپوری کا نام اہم ہے۔

عبدالرحمٰن بجنوری رومانی نقادوں میں ایک منفرد اور نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔اس موضوع پر ان کی کتاب 'محاسن کلام غالب' اہمیت کی حامل ہے۔اسکے علاوہ ان کے مختلف مضامین کا مجموعہ 'باقیات بجنوری' کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔بجنوری کی زیادہ شہرت 'محاسن کلام غالب' کی وجہ سے ہے۔اس کتاب کی ابتداء ہی رومانیت کی بہترین مثال ہے۔بجنوری لکھتے ہیں:

> "ہندوستان میں الہامی کتاب دو ہیں؛ مقدس وید اور دیوان غالب۔لوح تخت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہیں، جو یہاں حاضر نہیں، کون سا نغمہ ہے جو اس زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں شاعری کو اکثر شعراء نے اپنی اپنی حدنگاہ کے مطابق حقیقت اور مجاز، جذبہ اور وجدان ذہن اور تخیل کے لحاظ سے تقسیم کیا ہے۔"
>
> (محاسن کلام غالب، ص:۱)

عبدالرحمٰن بجنوری کا یہ اقتباس ان کی رومانی جذبات کی انتہا اور ان کے تاثرات کی عکاسی کرتا ہے۔ 'محاسن کلام غالب' میں جگہ جگہ انہوں نے ایسے ہی پرشکوہ الفاظ اور رنگین جملوں کا استعمال کیا ہے۔

بجنوری کے بعد رومانوی تحریک کے دبستان میں ایک اہم نام نیاز فتح پوری کا ہے۔ نیاز کے تنقیدی خیالات ان کے مضامین کے مجموعوں 'انتقادیات' (حصہ اول اور دوم) 'مالہ و ماعلیہ' میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ نیاز کی تحریریں رومانی تنقید کا بہترین نمونہ ہیں۔انہوں نے کلاسیکی روایات اور تصورات کے خلاف صرف بغاوت ہی نہیں کی بلکہ ادب کے دیگر موضوعات مثلاً تصوف اور عورتوں کے متعلقات کا بے خوف ذکر بھی کیا۔انہوں نے اردو ادب کو نئے زمانے سے ہم آہنگ کرانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

نیاز فتح پوری کے بعد رومانی تنقید کی روایت کو مجبوں گورکھپوری نے آگے بڑھایا۔مجنوں گورکھپوری نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا مگر جلد ہی نثر کی طرف متوجہ ہو گئے۔مجنوں نے جب ادبی دنیا میں قدم رکھا، اس وقت رومانی تحریک کا دور تھا۔مجنوں نے چونکہ اپنی شاعری اور افسانہ نگاری میں رومانی

انداز اختیار کیا، اس لیے اس کا اثر ان تنقید میں بھی نظر آتا ہے۔ مجنوں کی شخصیت میں تضاد کا راز پوشیدہ تھا، جو ان کی ادبی زندگی میں بھی صاف نظر آتا ہے۔ انہوں نے اپنی ادبی زندگی کی شروعات رومانیت سے کی مگر ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے کے بعد زیادہ دن تک خود کو اس سے دور نہیں رکھ سکے۔ ان دونوں تحریکوں کے علاوہ زندگی کے آخری دور میں وہ جدیدیت سے وابستہ ہو گئے۔ مجنوں گورکھپوری نے رومانی تنقید کی شروعات جذباتی آہنگ کے طور پر کی، جو ان کی کتاب 'تنقیدی حاشیے' اور 'پردیسی کے خطوط' میں صاف طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری، مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کے علاوہ شیخ عبدالاقتصادی، صلاح الدین احمد، فراق گورکھپوری اور عبدالماجد دریابادی وغیرہ کی تحریروں میں بھی رومانیت کے واضح اثرات نظر آتے ہیں۔

جب کوئی تحریک وجود میں آتی ہے تو اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کی کمزوریوں کی بھی نشان دہی ہوتی ہے۔ رومانی تنقید کی سب سے بڑی کمزوری اس کی جذباتی انتہا پسندی اور اس کا تخلیقی انداز تھا۔ جذبات کو عقل اور سائنسی نظام پر پرکھا نہیں جا سکتا، جس کی وجہ سے رومانی تنقید محض تاثرات کا بیان بن کر رہ گئی۔ تنقید کا فریضہ فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنا ہے نہ کہ جذبات و تاثرات کا اظہار۔ اس لیے رومانی تنقید تنقید نگاری کا فریضہ پورا نہیں کر سکی، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نثر اور شاعری کے مقابلے میں تنقید کو زیادہ فروغ حاصل نہیں ہو سکا۔

نفسیاتی تنقید

نفسیاتی تنقید، رومانی تنقید کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ دونوں تنقیدی دبستان میں فرد کے مطالعہ پر زور دیا جاتا ہے۔ دونوں میں صرف اتنا فرق ہے کہ رومانی تنقید میں انفرادی جذبات کو اہمیت دیتے ہوئے نقاد فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے، جبکہ نفسیاتی نقاد فن کار کے افعال و برتاؤ اور اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو نظر میں رکھ کر فن پارے کا مطالعہ کرتا ہے۔ یہ دونوں باتیں ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں۔ شارب ردولوی رومانی اور نفسیاتی تنقید کے فرق پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نفسیاتی بھی فرد پر زور دیتی ہے اور رومانیت بھی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ نفسیات کے تحت فن کار کے نہاں خانوں کا جائزہ لیا جاتا ہے تاکہ اس کا اندازہ ہو کہ کن اسباب کے تحت کسی فن پارے کی تخلیق ہوئی ہے اور رومانیت میں ان باتوں کی ضرورت نہیں۔" ۱۵

فن کار اپنے جذبات و تجربات کے ذریعہ کسی فن پارے کی تشکیل کرتا ہے۔ فن پارے کی تشکیل کرتے وقت اس کے جذبات اور تخیل یعنی رومانیت نفسیات کی پہلی منزل ہے۔ افعال و برتاؤ جو نفسیات کا موضوع ہے، اس کی دوسری اور اصل منزل ہے۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بعض عناصر دونوں جگہ مشترک ہیں۔ نفسیاتی نقاد فن کار کے ذہن کے نہاں خانوں میں جھانک کر ان اسباب و علائل کا پتہ لگاتا ہے، جن کے تحت کوئی فن پارہ وجود میں آتا ہے، جبکہ رومانیت میں ان تفصیلات کی ضرورت نہیں۔ نفسیاتی تنقید پر تفصیلی بحث کرنے سے قبل ہمیں یہ جان لینا چاہئے کہ نفس کیا ہے اور انسانی زندگی میں اس کی کیا اہمیت ہے؟

انسانی جذبات، رجحانات، خواہشات اور ہیجانات کو نفس کہتے ہیں۔ علم نفسیات انسانی افعال اور برتاؤ کا مطالعہ کرتی ہے۔ اس لیے نفسیاتی تنقید کا تعلق انسان کے نفسیات سے ہوتا ہے۔ نفسیات کے لیے انگریزی میں Psychology لفظ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ یونان کے لفظ Psyche اور Logos سے بنا ہے۔ Psycho کے معنی روح، ذہن یا نقش سے ہے اور Logos سے مراد کلمہ، لفظ، بول سے ہوتا ہے۔ اس طرح Psychology سے مراد انسان کے ذہنی محرکات اور اعمال کا مطالبہ ہیں۔ اردو میں نفسیات سے قبل علم النفس کی اصطلاح مروج رہی ہے کیونکہ نفسیات پر جو کتابیں تراجم ہوئی ہیں، ان میں علم النفس کا لفظ ہی استعمال ہوتا تھا۔ مثال کے طور پر مرزا رسوا نے مصنف جے ایف اسٹوٹ کی کتاب "Ground of Psychology" کا ترجمہ 'علم النفس' (۱۸۸۵ء) کے نام سے کیا تھا۔

شعر و ادب انسانی جذبات و تجربات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے۔ شاعر اور ادیب تخلیقات کے ذریعہ اپنے اور عوام کے جذبات و تجربات کی عکاسی کرتا ہے۔ ادب چونکہ انسانی زندگی کا مطالعہ ہے اور انسان کو اس کے ذہن میں اترے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا اس لیے تنقید کے اس دبستان میں شاعر و ادیب کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت اور شخصیت کے پوشیدہ گوشوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

نفسیاتی رجحانات کوادب سے جوڑنے والوں میں سب سے اہم نام فرائڈ کا ہے۔اس نے خواب پر مختلف تجربات کرکے ذہن کے مختلف گوشوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔اس لیے انسانی ذہن کو سمجھنے کے لیے فرائڈ کا نظریہ کافی اہم ہے۔فرائڈ نے انسان کے ذہن کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے:

(۱) شعور　　　(۲) لاشعور

ان دونوں کے درمیان ذہن کا ایک عبوری طبقہ ہے، جس کو اس نے تحت الشعور کا نام دیا ہے۔

۱۔شعور (Conscious):- اس کے لغوی معنی جاننے یا علم رکھنے کے ہوتے ہیں۔یعنی شعور ہمارے ذہن یا دماغ کا وہ حصہ ہوتا ہے، جس کا تعلق انسانی ذات یا شخصیت سے ہوتا ہے، بغیر ذات یا شخصیت کے شعوری خیالات کا ہونا ناممکن ہے۔

۲۔لاشعور (Unconscious):- فرائڈ کا ماننا ہے کہ ذہن کے پیچھے ایک پوری دنیا خیالات، جذبات اور قوت ہیجانات کی آباد رہتی ہے، جو ہماری خارجی دنیا جس کو شعور کہتے ہیں، اس سے مختلف اور طاقتور ہوتی ہے۔فرائڈ کے مطابق لاشعور ذہن کا ایسا حصہ ہے، جس میں گندے، فاسد، غیر اخلاقی اور جنسی خیالات جمع رہتے ہیں۔یہ ایسے خیالات ہوتے ہیں، جو سماج میں غیر اخلاقی سمجھے جاتے ہیں۔فرائڈ وہ پہلا ماہر نفسیات ہے، جس نے اس پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے خوابوں پر مفصل سائنسی تجربات کئے ہیں۔اس کا کہنا ہے کہ انسان کی جو خواہشات بیداری میں پوری نہیں ہوسکتیں، وہ شعور سے نکل کر لاشعور میں چلی جاتی ہیں اور خواب کی شکل میں باہر نکل کر تسکین کا سامان بہم پہنچاتی ہیں۔شعر وادب بھی انسان کی انہیں بنیادی جبلتوں کا مرکز ہے۔''فرائڈ نے ۱۹۰۸ء میں اپنے ایک مضمون 'شاعر کا بیداری کے خواب سے رشتہ' میں تخلیق کو ایک لاشعوری عمل قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ خواب اور فنی تخلیق کا سرچشمہ لاشعور ہی ہے۔''[۱۶] اپنے اس مضمون میں فرائڈ خواب اور شاعری میں مماثلت ثابت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ خواب میں کئی کردار، الفاظ، اشیاء اکثر گھل مل جاتے ہیں یا ایک دوسرے میں شامل ہوجاتے ہیں اور شاعری کی زبان بھی ایجاز کو عیاں کرتی ہے۔فن کار کے لاشعور کے رشتہ پر آگے بحث کرتے ہوئے فرائڈ لکھتے ہیں:

''تحلیل نفسی کے ذریعہ انسان کے جن شخصی رجحانات اور محرکات کو عریاں کیا ہے،
اس میں سے اہم اس کی شہرت، عزت، دولت کی تمنا اور جنسی تسکین حاصل کرنے

کی خواہشات ہیں۔ یہ تمنائیں اور خواہشات اس کے لاشعور میں ہنگامہ برپا کئے
رہتی ہیں۔ ایک فن کار لاشعوری طور پر اپنے فن کے ذریعہ ان خواہشات کی تسکین
کرتا ہے اور ایک عام انسان ان فن پاروں کو پڑھ کر اور اپنے جذبات کی ترجمانی
ان میں پا کر سکون پاتا ہے۔ اس طرح فنی تخلیق سامع و ناظر اور ادیب و شاعر
دونوں کے لیے خواہشات کو پورا کرنے کا ذریعہ مہیا کرتی ہے۔''[۱۷]

نفسیاتی نظریہ کو فروغ دینے میں فرائڈ کے بعد یونگ کا نام آتا ہے۔ یونگ نے بہت حد تک فرائڈ کے نظریہ کا اعتراف کیا ہے، مگر بعض جگہ پر اس نے فرائڈ کے نظریہ پر اعتراض بھی کیا ہے۔ یونگ نے فرائڈ کے برخلاف لاشعور کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا ذاتی یا انفرادی اور دوسرا نسلی یا اجتماعی لاشعور۔ یونگ کے مطابق فن کار کی تحریر نسلی یا اجتماعی لاشعور کی پیداوار ہوتی ہے۔

یونگ کے بعد ایڈلر کا نام کافی اہم ہے۔ مگر ایڈلر کا نظریہ ان دونوں سے مختلف ہے، اس کے خیال میں انسان اپنی ذہنی اور جسمانی کمتری کو دور کرنے کے لیے Compensation Method پر عمل کرتا ہے۔ ایڈلر کا خیال ہے کہ انسان اپنی کمتری کو پورا کرنے کے لیے مختلف طریقے استعمال کرتا ہے یا اپنی بنائی ہوئی خیالی دنیا میں کھو جاتا ہے۔ جن چیزوں کو وہ حقیقت میں نہیں پا سکتا، اس کو فرضی دنیا میں پا لینے کی کوشش کرتا ہے۔ فن کار کی تخلیقات اسی قوت حاصل کی خواہش یا احساس کمتری کو دور کرنے کا نتیجہ ہے۔ اس طرح یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ ماہرین نفسیات انسان کی ذہنی حالت کا تجزیہ کر کے ان کی کمزوریوں کا پتہ لگاتے ہیں۔ اگر نفسیاتی نقطۂ نظر سے کسی ادیب یا فن کار کا ذہنی تجزیہ کیا جائے تو ہر ادیب دیوانہ یا پاگل ثابت ہوگا کیونکہ تحلیل نفسی کے ذریعہ یہ بات ثابت ہوئی ہے کہ فن کار نیوراتی (Neurosis) ہوتا ہے اور اپنی تخلیق کا سارا مواد نیوراتیت سے ہی حاصل کرتا ہے۔ خورشید جہاں نیوراتیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتی ہیں:

''فرائڈ کے مطابق ادیب اپنی نیوراتیت سے اعلیٰ تخلیقی و تعمیری کام لیتا ہے۔ اگر
عام آدمی اس کی جگہ ہو تو پاگل ہو جائے گا۔ ایڈلر بھی کم و بیش وہی نظریہ رکھتا ہے، جو
فرائڈ کا ہے لیکن اس سلسلے میں یونگ کا نظریہ زیادہ وزن رکھتا ہے۔ اس کے خیال
میں کسی فن کار کی دو شخصیت ہوتی ہے ایک شخصیت عام آدمیوں جیسی ہوتی ہے، اس
کے مطابق وہ بحیثیت انسان اچھا یا برا دونوں خصوصیات کا حامل ہو سکتا ہے۔

دوسری شخصیت فن کار کی ہوتی ہے۔ دوسری کا مطالعہ اس کی تخلیقات کی روشنی میں کیا
جانا چاہئے کیونکہ بحیثیت فن کے اس کا اپنا کچھ نہیں ہوتا، نہ اس کی ذاتی کوئی
خواہش ہوتی ہے، نہ آرزو، نہ نفرت، نہ محبت۔ وہ عام آدمی کی سطح سے اٹھ جاتا
ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا رہن سہن اور طور طریقہ عام آدمیوں سے مختلف ہوجاتا
ہے، جس کی وجہ سے فرائڈ اور ایڈلر نے ادیب کو نیوراتی کہا ہے۔''[۱۸]

فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کے علاوہ لانجائنس، ہورلیس، کولرج، سینٹ بیور، فریڈرک ہاف، لیونل ٹرینگ، رچرڈس وغیرہ کا نام نفسیاتی تنقید کے دبستان میں اہم ہے۔

جہاں تک اردو میں نفسیاتی تنقید کا تعلق ہے، تو ایسے بہت کم نقاد ہیں، جنہیں نفسیاتی نقاد کہا جا سکے۔ مگر عام طور پر میراجی کو اردو کا پہلا نفسیاتی نقاد مانا جاتا ہے لیکن سلیم اختر نے مرزا محمد ہادی رسوا کو پہلا نقاد کہا ہے۔ سلیم اختر نے اپنی کتاب 'نفسیاتی تنقید' میں اردو میں نفسیاتی تنقید کی اولین مثال: مرزا رسوا (ص-۲۷) کے عنوان سے ایک باب میں 'مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات' (دیباچہ و تعلقات، ڈاکٹر محمد حسن، ۱۹۶۱ء) کی بنیاد پر اردو کا پہلا نقاد قرار دیا ہے۔ سلیم اختر کے علاوہ ڈاکٹر محمد حسن رسوا کی کتاب کے دیباچے میں رسوا کے تنقیدی شعور کے بارے میں لکھتے ہیں:

''مرزا رسوا کے تنقیدی مقالات، علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب
اور اس کے اجزاء وعناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش کہی جاسکتی ہے۔ ان میں بصیرت
بھی ہے اور ندرت بھی۔ اس اعتبار سے مرزا رسوا اپنے اکثر معاصرین سے کہیں
زیادہ جدید ہیں اور ان کا زاویہ نظر بعض حیثیتوں سے کہیں زیادہ جامع ہے۔''[۱۹]

مرزا رسوا نے اپنے مراسلات میں احساس، شعور، تخیل و استعارے کے نفسیاتی پہلوؤں پر بحث کی ہے جن سے ان کی نفسیاتی بصیرت کا احساس ہوتا ہے۔ مگر صرف اس کی بنیاد پر ان کو اولین نقاد نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ رسوا سے پہلے حالی، شبلی اور آزاد کے یہاں بھی نفسیاتی اشارے ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم نام سلیم پانی پتی کا ہے۔ انہوں نے تنقید پر کوئی باقاعدہ کوئی کتاب نہیں لکھی مگر ان کے مضامین کا ایک مجموعہ 'افادات سلیم' کے نام سے شائع ہوچکا ہے، جس میں چند مضامین نفسیاتی رجحانات کے ہیں۔

اردو میں فرائڈ کے نظریے کو سب سے پہلے میراجی نے استعمال کیا۔ اس لیے ان کو پہلا نفسیاتی نقاد

مانا جاتا ہے۔ میراجی نے باقاعدہ تنقید پر کوئی کتاب نہیں لکھی مگر ان کے چند مضامین جو مختلف رسالوں میں شائع ہوئے تھے، وہ 'اس نظم میں' کے عنوان سے کتابی شکل میں شائع ہو چکا ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے مختلف شعراء کے کلام کی نفسیاتی تشریح کی ہے۔ مثال کے طور پر میراجی نے 'اس نظم میں' میں جوش کی ایک رباعی کی تشریح نفسیاتی نقطۂ نظر سے درج ذیل الفاظ میں کی ہے:

خانم سے علاحدہ نگیں ہو، ہے ہے　　روتی ہوئی چشم سرگیں ہو، ہے ہے
جھونکوں میں کراہنے کی ہیں آوازیں　　یہ کون ہے، کیا تم ہو، تمہیں ہو، ہے ہے

''اگر خانم کو جنسی علامت سمجھ لیا جائے تو رباعی کا موضوع بچے کی پیدائش ہو جائے گا۔
اس صورت میں ہم یہ فرض کریں گے کہ شاعر پاس کے کمرے میں موجود ہے۔''[۲۰]

اس کے علاوہ اپنی دوسری کتاب 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں انہوں نے مختلف لوگوں کی شخصیات اور ان کی تخلیقات کے نفسیاتی مطالعے کے ساتھ کئی نظموں کے ترجمے بھی کیے ہیں۔ نفسیاتی نقطۂ نظر پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جب تک ہم کسی مصنف یا شاعر کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کے متعلق معلومات حاصل نہ کر لیں، ہم اس کی ادبی تخلیقات یا کلام کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے کیوں کہ ہر مصنف یا شاعر کی تخلیقات خواہ اس کا فنی اصول داخلی ہو یا خارجی اس کی اپنی شخصیت کا آئینہ ہوتی ہیں۔''[۲۱]

میراجی کے بعد نفسیاتی تنقید کے دبستان میں حسن عسکری کا نام اہم ہے۔ وہ فرائڈ کے نظریہ کو ماننے والے ہیں مگر ان کے یہاں نفسیاتی اور تاثراتی تنقید گھلی ملی ہے۔ میراجی اور حسن عسکری سے بھی زیادہ جس جدید نقاد نے نفسیاتی تنقید کو فروغ دیا، وہ ریاض احمد ہیں۔ انہوں نے اپنی زیادہ توجہ نفسیات کے اصول او رمسائل پر صرف کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی اہم تصنیف ''تنقیدی مسائل'' ہے۔ ریاض احمد یونگ کے نفسیاتی شعور سے بہت زیادہ متاثر تھے۔ نسلی شعور کا ذکر کرتے ہوئے ریاض احمد لکھتے ہیں:

''شعر و ادب بحیثیت مجموعی انسان کے اجتماعی اور نسلی غیر شعوری رجحانات کی پیداوار ہیں۔''[۲۲]

ریاض احمد کے بعد شبیہ الحسن کا نام آتا ہے۔ انہوں نے نہ صرف ادب اور تنقید میں نفسیاتی تنقید پر

بحث کی بلکہ تحلیل نفسی اور نفسیاتی اصولوں کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔شبیہ الحسن کی کتاب ''تنقید و تحلیل'' مختلف مضامین پر مشتمل ہے۔اس کتاب کے تمام مضامین نفسیاتی اصول پر مبنی ہیں لیکن ان میں سب سے زیادہ اہم تنقید اور تحلیل اور غزل اور لاشعور ہے۔وہ نفسیاتی تنقید کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''انسانی ذہن اور شخصیت کو سمجھنے کے لیے نئے اشاروں کو جنم دینے والے اس علم کی افادیت تنقید کے سلسلے میں بہت جلد محسوس کرلی گئی۔''۲۳

شبیہ الحسن کی نفسیاتی تنقید فرائڈین ہے۔شبیہ الحسن کے بعد شکیل الرحمٰن کی کتابیں ''ادب اور نفسیات'' اور ''ادبی قدریں اور نفسیات'' میں تحلیل نفسی اور لاشعور وغیرہ پر بحث کی گئی ہے۔اس کے علاوہ وزیر آغا کی تصانیف ''اردو شاعری کا مزاج'' اور ''نظم جدید کی کروٹیں'' نفسیاتی تنقید کے سلسلے میں کافی اہمیت رکھتی ہیں۔وزیر آغا فرائڈ کے اصول کو ماننے والے ہیں۔نفسیاتی تنقید کے سلسلے میں دیویندر اسر کی کتاب ''ادب اور نفسیات''، ڈاکٹر سید محمد احسن رضوی کی کتاب ''اردو تنقید میں نفسیاتی عناصر'' سلیم اختر کی کتاب ''نفسیاتی تنقید' اور اختر اورینوی وغیرہ کا نام کافی اہم ہے۔

غرض یہ کہ نفسیاتی تنقید کے ذریعہ نقاد ادیب کی ذہنی کیفیتوں کو معلوم کرسکتا ہے۔فن پارے کے نفسیاتی مطالعہ کے بعد یہ بتایا جاسکتا ہے کہ فن پارے کی پیش کش میں ادیب کن ذہنی کیفیات سے گزرتا ہے اور اپنے متن میں کن خیالات کو بار بار دہراتا ہے اور اس خیال کا اس کی زندگی سے کیا تعلق ہے۔اس سے فن کار کی شخصیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔نفسیاتی تنقید میں تخلیق کار کی نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی پیچیدگیوں کی براہ راست تعلق دریافت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔مگر یہ معلومات صرف شخصی اور انفرادی ہوگی۔اس کے ذریعہ فن پارے کی قدر و قیمت متعین نہیں ہوسکتی۔

ترقی پسند تنقید

مارکسی تنقید کی ابتدا کارل ماکس اور لینن کے مارکسی نظریات سے ہوئی۔کارل مارکس نے ادب اور سماج میں تعلق قائم کیا۔اس سلسلے میں اس کی کتاب "A Contribution of the critique of Political economy" بہت اہم ہے۔کارل مارکس کی اس کتاب کے مطابق سماج دو طبقوں میں تقسیم

ہے۔ ایک سرمایہ دار طبقہ جو ظالم ہوتا ہے اور دوسرا مزدور طبقہ جو مظلوم ہوتا ہے۔ سرمایہ دار مزدوروں پر ظلم کر کے خود عیش و عشرت سے زندگی گزارتے ہیں۔ وہ ان کی مجبوریوں کا فائدہ اٹھا کر خود دولت جمع کرتے ہیں۔ ۱۸۶۷ء میں کارل مارکس نے ایک اعلان نامہ شائع کیا، جس میں ساری دنیا کے مزدوروں کو ایک ہونے اور غلامی کی زنجیریں توڑ کر حکومت اپنے ہاتھ میں لینے کا اعلان تھا۔ کارل مارکس نے ہی ادب اور زندگی کے تعلق کو قائم کیا اور یہیں سے مارکسی تنقید کا باقاعدہ آغاز ہوا۔

۱۹۱۷ء میں روس میں لینن کی رہنمائی میں مزدوروں نے سرمایہ داروں کے خلاف بغاوت کر دی اور اس طرح ظالم حکومت کا خاتمہ کر کے حکومت کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لے لی۔ انقلاب روس کی وجہ سے معاشرے میں فکری سطح پر بیداری پیدا ہوئی۔ روسی انقلاب کی کامیابی نے ساری دنیا اور خصوصیت کے ساتھ غلام ملکوں پر بہت گہرا اثر ڈالا۔ شاعر اور ادیب چونکہ عام انسانوں کی بہ نسبت دردمند دل رکھتے ہیں۔ اس لیے اس تحریک یا انقلاب کا ان پر بھی بہت گہرا اثر ہوا۔

۱۹۳۲ء میں ہٹلر کی سرپرستی میں فاشزم نے سر اٹھایا اور پورے یورپ کو ایک سیاسی بحران سے گزرنا پڑا۔ اس سیاسی بحران نے پورے یورپ میں ہلچل مچا دی۔ اس کے ردعمل میں ادیبوں نے فاشزم کے خلاف آواز بلند کر دی۔ اس تحریک میں نہ صرف یورپ بلکہ امریکہ کے دانشوروں اور اہل علموں نے بھی متحد ہو کر حصہ لیا۔ اس کے اثرات یورپ کی یونیورسٹیوں میں اعلیٰ تعلیم حاصل کر رہے ہندوستانی طلباء پر خاص طور سے پڑا۔ ان طلباء میں سجاد ظہیر اور ملک راج آنند کا نام اہم ہے۔ سجاد ظہیر اس وقت کے حالات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ہم رفتہ رفتہ سوشلزم کی طرف مائل ہوتے جا رہے تھے۔ ہمارا دماغ ایک ایسے فلسفے کی جستجو میں تھا، جو ہمیں سماج کی دن بدن بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں کو سمجھنے اور ان کو سلجھانے میں مدد دے سکے۔ ہمیں اس بات سے اطمینان نہیں ہوتا تھا کہ انسانیت پر ہمیشہ سے مصیبتیں اور آفتیں رہی ہیں اور رہیں گی۔ مارکس اور دوسرے اشتراکی مصنفین کی کتابیں ہم نے بڑے شوق سے پڑھنا شروع کیں۔ جیسے جیسے ہم اپنے مطالعہ کو بڑھاتے، آپس میں بحثیں کرتے، تاریخی، سماجی اور فلسفیانہ مسئلوں کو حل کرتے، اسی نسبت سے ہمارے دماغ روشن ہوتے اور

ہمارے قلب کو سکون ہوتا جاتا تھا۔ یونیورسٹی کی تعلیم ختم کرنے کے بعد یہ ایک
نئے لامتناہی تحصیل علم کی ابتداء تھی۔''۲۴

اس وقت کے حالات اور مارکسی تحریک سے متاثر ہوکر اردو ادباء نے بھی اس میں شریک ہونے کا فیصلہ کیا۔ اس کے ردعمل میں ۱۹۳۲ء میں انقلابی کہانیوں کا ایک مجموعہ ''انگارے'' کے نام سے شائع ہوا۔ انگارے میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کی کہانیاں اور ڈرامے تھے۔ ان کہانیوں میں عام روش سے ہٹ کر مذہبی اور اخلاقی عقائد پر طنز کا رنگ نظر آتا ہے، جس نے ادبی دنیا میں ہلچل مچادی۔ نوجوانوں کے اس گروپ نے آہستہ آہستہ ایک ادبی حلقے کی صورت اختیار کرلی۔ ۱۹۳۵ء میں اس انجمن کی تشکیل کے لیے مینی فیسٹو تیار کیا گیا اور 'ننگ ریستوران' لندن میں باقاعدہ اس کا پہلا جلسہ ہوا۔ اس انجمن کا نام 'ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں کی انجمن' (Indian Progressive writers Association) رکھا گیا۔ اس انجمن میں سجاد ظہیر اور ملک راج آنند کے علاوہ جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا، مسٹر سنگھ، محمد دین تاثر، محمد علی وغیرہ بھی شامل ہوئے۔

جولائی ۱۹۳۵ء میں ہی پیرس میں تمام دنیا کے بڑے بڑے ادیبوں کی ایک کانفرنس بلائی گئی۔ یہ پہلا موقع تھا جب دنیا کے تمام ترقی پسند خیالات رکھنے والے ادیب ایک جگہ متحد ہوئے۔ اس کانفرنس میں ہندوستان کی طرف سے سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے شرکت کی۔ اس کانفرنس میں طے ہوا کہ شاعر اور ادیبوں کو اپنے ذاتی موضوعات اور تخیل سے باہر نکل کر انسانیت کی خدمت کا کام انجام دینا چاہئے۔

ترقی پسند مصنفین کے مطابق ادب کو زندگی سے قریب ہونا چاہئے۔ اچھا اور زندہ ادب وہی ہے، جو سماج کو بدلتا ہے اس لیے اب ادیب غیر جانبدار نہیں رہ سکتے، انہیں مظلوموں کی مدد کرنا چاہئے۔

سجاد ظہیر نے ہندوستان واپسی پر اپنے ہم خیال احباب اور ادیبوں سے مل کر حلقہ بنانا شروع کردیا۔ اس تحریک کا مینی فیسٹو سب سے پہلے الہ آباد پہنچا۔ اس پر مولوی عبدالحق، پریم چند اور جوش ملیح آبادی نے دستخط کیے۔ ترقی پسند تحریک بہت تیزی سے ملک میں پھیلنے لگی۔ اردو کے تقریباً تمام بڑے ادیبوں اور شاعروں نے اس کا خیر مقدم کیا۔

اپریل ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنس منشی پریم چند کی صدارت میں لکھنؤ میں ہوئی۔

اس کانفرنس میں پرانے اور نئے دونوں ادیبوں نے شرکت کی۔ پرانے اور بڑے ادیبوں میں رابندناتھ ٹیگور، پریم چند، چودھری محمد علی ردولوی، حسرت موہانی، جوش ملیح آبادی، قاضی عبدالغفار اور نوجوان ادباء میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر اعجاز حسین، احمد علی، فیض احمد فیض، احتشام حسین، ڈاکٹر تاثیر، خواجہ احمد عباس، کرشن چند، منٹو، جاں نثار اختر، راجندر سنگھ بیدی وغیرہ کے نام شامل تھے۔ اس کانفرنس میں تحریک کے مقصد کو واضح طور پر بیان کیا گیا۔ اس تحریک کے زیر اثر ادب کے معیار اور موضوعات میں نمایاں تبدیلیاں ہوئیں۔ ترقی پسند نے اس بات پر زور دیا کہ ادب محض تصور آرائی اور خیال آرائی نہیں بلکہ وہ زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس تحریک سے ادب میں ایک نئے باب کا آغاز ہوا، جہاں ذوق و وجدان کی جگہ سماجی شعور اور زندگی سے اس کے رشتے پر زور دیا جاتا تھا۔ پریم چند نے اس تحریک کی صدارت کرتے ہوئے اپنے خطبے میں کہا:

> ''ہمیں ترقی کے میدان میں قدم رکھنا ہے۔ ایک نئے نظام کی تشکیل کرنی ہے،
> جہاں مساوات محض اخلاقی بندشوں پر نہ رہ کر قوانین کی صورت اختیار کرلے۔
> ہمارے لٹریچر کو اسی آئیڈیل کو پیش کرنا ہے۔'' [۲۵]

پریم چند نے اس یادگار جملے پر خطبے کو ختم کیا:

> ''ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا، جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے............ سلائے نہیں............ کیونکہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہے۔'' [۲۶]

اردو ادب پر ترقی پسند تحریک کے بڑے گہرے اثرات ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے اردو کی جن اصناف کو سب سے زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ ان میں شاعری اور افسانہ نگاری کے علاوہ تنقید بھی ہے۔ بلاشبہ اردو تنقید میں فکر و نظریہ، انفرادیت اور وسعت ترقی پسند تحریک سے ہی شروع ہوئی۔ اس کے ذریعہ ہی اشتراکی اور مارکسی خیالات و تصورات اور حقیقت نگاری کے رجحانات کو ادب اور تنقید میں نمایاں جگہ ملی۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد ادب میں مقصدیت اور انسانی زندگی کی عکاسی پر زور دیا گیا۔ ترقی پسند تحریک کے ذریعہ ہی تنقید کا معیار بلند ہوا اور جدید تنقید کی بنیاد پڑی۔ تذکروں کے بعد حالی، شبلی

اور امداد امام اثر کی تنقیدی تحریروں نے نئے انداز سے اردو تنقید کو روشناس کرایا اور نیا ذہن تیار کیا۔ اسی نئے ذہن نے ترقی پسندی کو قبول کیا۔ نئے ادب کی جانچ پرکھ کے لیے نئے تنقیدی اصول وضوابط بنائے گئے۔ ترقی پسند تنقید نے پرانی روش سے ہٹ کر ادب کی تفہیم وتعبیر، اسلوب کے مسائل، مواد اور ہیئت کو انسانی زندگی کی روشنی میں پرکھا۔ ترقی پسند ناقدین کا خیال تھا کہ ادب زندگی اور سماج کی ارتقاء میں برابر کا حصہ دار ہے کیونکہ سماج میں ہونے والی تبدیلیوں کا اثر ادب میں نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند ناقدین کے خیال میں ادب کو جانب دار ہونا چاہیے۔ ترقی پسند تنقید نے حقیقت کی سچی تصویر کشی کو ادب کا معیار قرار دیا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ادب برائے ادب کے بجائے ادب برائے زندگی کے تصور کو فروغ ملا۔ ترقی پسند ناقدین ادب پارے کا مطالعہ سماجی حالات اور طبقاتی کشمکش کو پیش نظر رکھ کر کرتے تھے۔ ان کے نزدیک معیاری ادب وہ ہے، جو زندگی اور سماج سے قریب ہو۔

ترقی پسند تنقید نے ادب کو زندگی، سماج اور ماحول کے تناظر میں دیکھنے پر زور دیا۔ ان کے نزدیک ادب کا سماج کے ساتھ گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ سماجی اور تہذیبی اقدار کی تبدیلیوں کا اثر سب سے زیادہ ادب پر ہوتا ہے۔ اس لیے ترقی پسند نقاد جب کسی فن پارے کا مطالعہ کرتے ہیں تو سماجی حالات اور طبقاتی کشمکش کو پیش نظر رکھتے ہیں کیونکہ ان سب کے تجزیے کے بغیر ادب کی صحیح قدر و قیمت نہیں ہوسکتی۔ آل احمد سرور نے ترقی پسند تنقید کے بارے میں لکھا ہے:

> ''ترقی پسند تنقید نے لوگوں کو تنقید کے مطالعہ کا شوق دلایا ہے اور آج لوگ تنقیدیں بھی ذوق وشوق سے پڑھنے لگے ہیں۔ اس نے تنقید کو محض لفظی یا صنعتی یا شعبدہ باز ہونے سے بچایا ہے...... اس نے تنقید کو تخریب یا عیب جوئی یا نکتہ چینی نہیں ہونے دیا۔ اس نے بتایا ہے کہ تنقید محض گلستان میں کانٹوں کی تلاش نہیں ہے، بلکہ کانٹوں کے باوجود اس کی بہار کا احساس دیکھنے کی کوشش ہے۔ یہ تنقید ذہنی صحت کا معیار قائم کرتی ہے اور تجربے کی قدر و قیمت متعین کرتی ہے۔'' [۲۷]

ترقی پسند تنقید نے جس طرح تنقیدی بصیرت اور شعور کو عام کیا وہ بلاشبہ اس کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ ترقی پسند کے زیر اثر ادب میں مواد، ہیئت اور اظہار و اسلوب کے نئے تجربات کی راہیں کھولیں۔

ترقی پسندوں نے اسلوب کی جگہ مواد کو اہمیت دی، اس لیے ترقی پسند ناقدین بھی فن پارے کا مطالعہ کرتے وقت ادب میں زندگی اور مقصدیت کی تلاش کرتے تھے۔ ان کے نزدیک معیاری فن پارہ وہی ہوتا تھا، جو زندگی سے قریب یا زندگی کی عکاسی کرتا تھا۔

اختر حسین رائے پوری ترقی پسند تحریک کے پہلے باقاعدہ تنقید نگار ہیں۔ ان کا پہلا مضمون ''ادب اور زندگی'' جولائی ۱۹۳۵ء میں رسالہ 'اردو' میں شائع ہوا۔ اس مضمون میں اختر حسین نے بعض مارکسی دانشوروں مثلاً لینن، ٹالسٹائی، گورکی وغیرہ کی تحریروں کے حوالے سے ادب اور سماجی زندگی کے طبقاتی عوامل کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اختر حسین ادب میں مقصدیت کے قائل تھے۔ ادب اور زندگی کے رشتے پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ادب کا مقصد یہ ہونا چاہئے کہ وہ ان جذبات کی ترجمانی کرے، جو دنیا کو ترقی کی راہ دکھائیں۔ ان جذبات کی نفرین کرے، جو دنیا کو آگے نہیں بڑھنے دیتے اور پھر وہ انداز بیان اختیار کرے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو سمجھ میں آسکے۔'' ۲۸

اختر حسین کے بعد ترقی پسند تنقید میں ایک نمایاں نام سجاد ظہیر کا ہے۔ سجاد ظہیر ترقی پسند تحریک کے بانیوں میں سے ایک ہیں۔ ایک طرف انہوں نے سارے ملک کے ہم خیال شاعروں اور ادیبوں کو جمع کر کے تحریک کی بنیاد ڈالی اور دوسری طرف اپنی تحریروں کے ذریعہ ترقی پسند نقطۂ نظر کو عام کیا۔ سجاد ظہیر کا مزاج بنیادی طور پر تخلیقی تھا، لیکن انہوں نے چند تنقیدی مضامین بھی لکھے۔

مجنوں گورکھپوری ترقی پسند تنقید کے صف اول کے ناقدین میں شمار کیے جاتے ہیں۔ مجنوں نے اپنی ادبی زندگی کی ابتداء رومانیت سے کی، جس کی وجہ سے ان کی ابتدائی تنقیدی تحریروں میں رومانیت اور تاثراتی تنقید کے نمونے ملتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے بعد انہوں نے ادب کا زندگی اور سماج کے رشتے پر زور دیتے ہوئے ادب کی تفہیم اور تجزیہ کیا۔ مجنوں گورکھپوری ادب کو زندگی کا شعبہ مانتے تھے۔ ان کی تصانیف 'ادب اور زندگی'، 'نقوش و افکار'، 'پردیسی کے خطوط'، 'تنقیدی حاشیے'، 'نکات مجنوں' وغیرہ میں ان کے ترقی پسند خیالات ملتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری ادب میں مقصدیت کے قائل تھے۔ ان کا ماننا تھا کہ ادب سے بڑے بڑے کام لیے جا سکتے ہیں، اس کے متعلق انہوں نے لکھا ہے:

''زندگی کی طرح ادب کا مقصد بھی سمت اور تنوع دونوں اعتبار سے لامتناہی ہے۔
دوسرے یہ کہ اگرچہ بغیر مقصد کے کسی زمانے میں بھی کوئی ادب پیدا نہیں ہوا (یہ
مقصد شعوری ہو یا غیر شعوری) لیکن یہ بھی اپنی جگہ نہایت اہم حقیقت ہے کہ
صرف مقصد کا نام کبھی ادب نہیں ہے۔ مقصد میں جب تک ایک تخلیقی مثبت
(Plus Sign Creative) کا اضافہ نہ ہو، وہ ادب نہیں ہوسکتا۔''[۲۹]

مجنوں گورکھپوری کے بعد ترقی پسند تنقید کے دبستان میں آل احمد سرور کا نام اہم ہے۔ تنقید کے نظریاتی مسائل پر ان کی کوئی مستقل تصنیف نہیں ہے لیکن انہوں نے اپنے کئی مضامین میں ادبی پرکھ اور تنقید کے اصولوں سے بحث کی ہے۔ آل احمد سرور کے تنقیدی مضامین کے کئی مجموعے 'تنقیدی اشارے'، 'نئے اور پرانے چراغ'، 'ادب اور نظریہ'، 'مسرت سے بصیرت تک'، 'تنقید کیا ہے؟' کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ آل احمد سرور تنقید کا مقصد تشریح نہیں بلکہ زندگی کے گہرے شعوری اور ادبی قدروں کا تعلق بتاتے ہیں۔

پروفیسر احتشام حسین ترقی پسند تنقید کے ناقدین میں ایک اہم نام ہے۔ انہوں نے ترقی پسند تنقید کے صرف اصول ہی نہیں مرتب کیے بلکہ عملی تنقید بھی کی۔ احتشام حسین نے قدامت پسندی اور انتہا پسندی کے برعکس ادب کو سماج اور زندگی کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی۔ احتشام حسین نے اردو تنقید کو تشریح و توضیح اور ذاتی پسند اور ناپسند کے دائرے سے نکال کر سائنٹفک تنقید کی بنیاد ڈالی۔ احتشام حسین نے مختلف موضوعات پر بہت سے مضامین لکھے ہیں۔ ان کے مضامین کے مجموعوں میں 'ادب اور سماج'، 'تنقید اور عملی تنقید'، 'ذوق وادب اور شعور'، 'افکار و مسائل'، 'روایت اور بغاوت' اور 'تنقیدی جائزے' اہم ہیں، جس میں ترقی پسند نظری اور عملی نوعیت کے مضامین کے بہترین نمونے موجود ہیں۔

ترقی پسند ناقدین میں احتشام حسین کے بعد عزیز احمد کا نام قابل ذکر ہے۔ عزیز احمد نے ناول نگار کی حیثیت سے شہرت پائی لیکن ترقی پسند ادب ان کی ایک اہم تنقیدی تصنیف ہے۔ انہوں نے ترقی پسند تنقید کو سائنسی انداز میں پیش کیا۔ اپنی کتاب ترقی پسند ادب میں عزیز احمد نے انقلابی قدریں، جدید تحریک، شعروادب میں ترقی پسندی کی اہمیت اور حقیقت نگاری وغیرہ کو وضاحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

ممتاز حسین اردو کے اہم ترقی پسند مارکسی ناقدین میں شمار کیے جاتے ہیں۔ یہ ان چند نقادوں میں

سے ہیں، جنہوں نے مارکسی نظریات کی روشنی میں ادب کو پرکھا۔ ان کی اہم تصانیف میں 'نقدحیات'، 'ادبی مسائل'، 'نئی قدریں'، 'نئے تنقیدی گوشے'، 'ادب اور شعور'، 'مارکسی جمالیات' وغیرہ اہمیت کی حامل ہیں، جن کے ذریعہ ان کی نظری اور عملی تنقید پر روشنی پڑتی ہے۔

اختر انصاری بھی ایک اہم ترقی پسند نقاد ہیں۔ انہوں نے ایک طویل مقالہ 'افادی ادب' کے عنوان سے لکھا، جو کتابی صورت میں شائع ہو چکا ہے۔ ترقی پسند تنقید کے سلسلے میں ایک اہم نام علی سردار جعفری کا ہے۔ وہ ترقی پسند تحریک کے ایک اہم رکن ہیں۔ انہوں نے اپنے مضامین اور تحریروں کے ذریعہ ترقی پسند نقطۂ نظر کو عام کیا۔ 'ترقی پسند ادب' ترقی پسند تنقید پر ایک اہم کتاب ہے۔ اس کتاب میں ادب کی پرکھ کے واضح ترقی پسند نظریات موجود ہیں۔ اس کے علاوہ اس کتاب میں ادیبوں اور شاعروں کا تجزیاتی مطالعہ بھی پیش کیا گیا ہے، جس سے اس کتاب کی تاریخی اہمیت بھی ہے۔ علی سردار جعفری کے علاوہ فیض احمد فیض، فراق گورکھپوری، قمر رئیس، اختر اورینوی وغیرہ کا نام قابل ذکر ہیں۔

ہیئتی تنقید

جہاں تک ادبی تحریکات کے آغاز وارتقا کا تعلق ہے تو یہ بات ظاہر ہے کہ جب ایک تحریک وجود میں آتی ہے تو اس کے ردعمل میں دوسری تحریک کا وجود میں آنا فطری عمل ہے۔ ان دونوں تحریکوں میں سے ایک کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوتی ہے اور دوسری کو نسبتاً کم۔ ایسا ہی کچھ بیسویں صدی کے اوائل میں ہوا۔ جہاں ایک طرف ترقی پسند تحریک یا مارکسی تحریک نے مزدوروں کے استحصال اور غریبوں پر ہونے والے ظلم کے خلاف آواز اٹھائی اور ادب برائے زندگی کے تصور کو اہمیت دی وہیں دوسری طرف ہیئتی ناقدین نے فارم (Form) پر زور دیا۔ بعض حلقوں میں مثلاً امریکہ اور برطانیہ میں یہ نئی تنقید کے نام سے مقبول ہوئی۔ ہیئت پسندی کا آغاز ۱۹۲۰ء سے کچھ قبل انقلاب روس کے ساتھ ہوا۔ یہی وہ زمانہ ہے، جب روس میں مارکسزم اور سوشلزم کی تحریک اپنے عروج پر تھی، جس میں انفرادی فکر، تخلیقی اور غیر افادی سرگرمیوں کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ ہیئت پسند تحریک ایک سائنسی طرز کی خالص تحریک تھی، اس لیے اس پر پابندی لگادی گئی۔ ٹرانسکی کے مطابق:

"ہیئت پسندی واحد تھیوری ہے، جس نے روس میں مارکسزم کی مخالفت مول لینے کی جرأت کی۔" جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے ہیئت پسندوں کو یا تو جلاوطن کردیا گیا یا پھر ان کے کاموں کی اشاعت ممنوع قرار دی گئی۔ جن لوگوں نے وطن چھوڑا ان میں ایک اہم نام Roman Jackbson کا ہے، جنھوں نے ہیئتی تنقید کو فروغ دینے میں ایک اہم رول ادا کیا ہے۔

ہیئت پسند تحریک کی فکری اور نظریاتی بنیاد قائم کرنے میں روس کے تین اہم مراکز قابل ذکر ہیں۔ پہلا ماسکو لنگوسٹک سرکل (Masco Linguistic Circle)، جو رومن جیکب سن کی سربراہی میں ۱۹۱۵ء میں ماسکو میں قائم ہوا۔ دوسرا OPOJAZ یعنی انجمن برائے مطالعہ شعری زبان (The Society for the study of Poetic Language) جو ۱۹۱۶ء میں پیرڈ گراڈ میں قائم کی گئی، جس کے بنیاد گزاروں میں وکٹر شکلوسکی (Victor Shklovsky) کا نام سب سے اہم ہے۔ OPOJAZ سوسائٹی ہیئت پسند تحریک کا بنیادی مرکز بنی۔ اس سوسائٹی کا کام شعر و ادب کی زبان کا مطالعہ کرنا تھا۔ OPOJAZ اور ماسکو لنگوسٹک سرکل کے اراکین زیادہ تر ماہرین لسانیات تھے۔ ۱۹۲۰ء میں رومن جیکب سن نے پراگ لنگوسٹک سرکل (Prauge Linguistic Circle) کی بنیاد ڈالی، جو ہیئت پسندی کا تیسرا اور اہم مرکز بنی۔ اس سرکل نے ہیئت پسندی اور ساختیات کے درمیان ربط قائم کرنے کی کوشش کی۔ اس مرکز کے دوسرے اراکین میں جان مکاروسکی (John Mukarovsky)، رینے ویلک (Rene Wellek)، بورس تاموشیوسکی (Boris Tomashevsky)، ایم. میخائل باختن (M. Mikhial Bakhatian) بورس آئخن بام (Boris Eichen Baum) اوسپ برک (OsipBrik) اور یوری تینیانوف (Yuri Tynhyanov) وغیرہ کے نام اہم ہیں۔

ہیئت پسند تحریک میں بنیادی اہمیت ہیئت پر تھی نہ کہ خیال، فکر اور نظریات پر۔ اس دبستان سے وابستہ ناقدین نے ادب کو سائنسی ضابطوں میں بیان کرنے کی کوشش کی۔ سائنس حسی طور پر قابل تصدیق حقائق کو ہی خاطر میں لاتی ہے اور ادب جس قابل تصدیق صداقت کا حامل ہے، وہ اس کی فارم ہے۔ انھوں نے ادبی سائنسی امتیازات اور حدود کو متعین کرتے ہوئے اپنی ساری توجہ 'ادب کیا ہے' کے بجائے 'کیسے' پر مرکوز کی۔ ہیئت پسندوں نے ادب کی ادبیات (Literariness) کو سائنسی ضابطوں میں تلاش

کیا اور روحانی نقطۂ نظر کورد کرتے ہوئے ادب کو معروضیاتی بنیاد فراہم کی۔ ہیئت پسندوں نے ادب کے مطالعہ کے لیے Non representational اور Non expressive پہلوؤں کو بحث کا مرکز بنایا اور متن کے تاریخی، ثقافتی، نفسیاتی اور شخصی یا ذاتی مطالعہ کو خارج کر دیا۔ ہیئتی ناقدین نے زبان و بیان کے خاص مطالعہ پر زور دیا۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

"روسی ہیئت پسندوں کا موقف تھا کہ ادبی زبان اور عام زبان میں بنیادی فرق ہے۔ ادبی زبان یا شعری زبان کے مقابلے پر عام زبان کو وہ عملی زبان، سائنسی زبان یا علمی زبان کہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ عام زبان کا کام خارجی کائنات کے حوالے سے سامع کے لیے کسی اطلاع یا پیغام کی ترسیل ہے۔ اس کے برعکس شعری یا تخلیقی زبان خارج کے حوالے سے نہیں خود اپنے حوالے سے اپنا جواز رکھتی ہے۔ اس میں خود مرکزیت ہوتی ہے۔ وہ قاری کی توجہ اپنی جانب یعنی اپنے ادبی اوصاف کی جانب مبذول کرتی ہے، یہ ادبی اوصاف لفظوں، آوازوں اور کلموں کے باہمی رشتوں سے مرتب ہوتے ہیں۔ ان ادبی اوصاف کے معروضی تجزیہ زبان کے سائنس یعنی لسانیات کے ذریعے ممکن ہے لیکن یہ لسانیات اس لسانیات سے مختلف ہونا چاہیے، جس کی مدد سے عام زبان کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ اس کے اصول وضوابط ایسے ہونا چاہئیں، جن کی مدد سے ادبیت کے امتیازی عناصر کی شناخت قائم کی جاسکے۔" [۳۰]

گوپی چند نارنگ کے اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روسی ہیئت پسندوں نے شعر و ادب کی زبان کے خاص مطالعہ کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ ان کا منصب ایسے ادبی ماڈل اور اصولوں وضابطوں کی تلاش تھی، جو معروضی سائنسی طور پر ثابت ہو سکے کہ ادبی پیرایوں (Literary Devices) سے جمالیاتی اثر کس طرح پیدا ہوتا ہے۔ یا ادبی اور غیر ادبی زبان میں فرق کس طرح قائم ہو سکتا ہے اور اسی فرق کی وضاحت کے لیے ہیئت پسندوں نے زبان کے تفصیلی مطالعہ پر زور دیا۔ رومن جیکب سن کے قول کے مطابق: "ادبی مطالعے کا موضوع ادب نہیں بلکہ ادبیت کے وہ اوصاف ہیں، جن سے فن پارہ بنتا ہے۔" ادب کی ادبیت کو تنقیدی مطالعے میں اہمیت دینے کا نظریہ ہیئتی ادیبوں کے یہاں کئی اعتبار سے مضبوط اور مستحکم ہے۔ ہیئتی

ناقدین کے یہاں ادبیت سے مراد مخصوص ادبی زبان کا مطالعہ تھا۔ مگر امتداد زمانہ کے ساتھ ادبیات کے تصور اور نظریات میں تبدیلی آ گئی۔ پہلے اسلوبی وسائل (Stylistic Devices) کو اہمیت حاصل تھی، مگر بعد میں Devices کی جگہ وظیفے (Function) نے لے لی۔ اسی طرح ابتدائی دور میں موٹف (Motif) سے مراد عنصر لیا گیا اور بعد میں اس کا مفہوم 'عامل' (Factor) یا مرکز تشکیل اصول (Central Constructive Principle) لیا جانے لگا۔ غرض یہ کہ وقت اور حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ ہیئتی نظریات میں تبدیلی آتی رہی اور یہ ایک ہمہ گیر اور ہمہ جہت شعریات کے تصور تک پہنچنے کی کوشش کرتی رہی۔

ہیئتی ناقدین نے ان اصولوں کے علاوہ جن مکتب فکری اساس کو اپنی تنقید میں اہمیت دی وہ حسب ذیل ہیں:

۱۔ شعری زبان (Poetic Language):

ہیئتی ناقدین اور مفکرین کا خیال تھا کہ ادب میں زبان کا خاص استعمال اس بات پر منحصر ہے کہ وہ عام زبان سے کس حد تک انحراف کرتی ہے۔ عام بول چال کی زبان ادبی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ عام زبان کا کام صرف بول چال اور ترسیل و ابلاغ ہوتا ہے، جبکہ ادبی زبان اس سے مختلف ہوتی ہے اور اپنے حوالے سے اپنا جواز رکھتی ہے۔ شعری زبان کے سلسلے میں ہیئتی ناقدین کا یہ قول مشہور ہے کہ ''شاعری عام زبان کے ساتھ نپا تلا تشدد روا رکھتی ہے تاکہ ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کر سکے۔'' شعری زبان میں مرکزیت ہوتی ہے، وہ قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کر لیتی ہے۔ یہ ادبی اوصاف لفظوں، آوازوں اور کلموں کے باہمی رشتوں سے مرتب ہوتی ہے۔ ہیئتی مفکرین کا یہ بھی ماننا تھا کہ کوئی زبان فی نفسہ (Intrinsically) ادبی زبان نہیں ہوتی ہے جس کی مثال گوپی چند نارنگ نے اس طرح پیش کی ہے:

> ''ہم کسی ناول سے کوئی مکالمہ یا منظر لیں، ضروری نہیں کہ اس میں کوئی لسانی امتیاز ایسا ہو کہ اس کو ادبی زبان قرار دیا جائے، البتہ پورے ناول کی زبان کو ادبی زبان کے طور پر پڑھا جاتا ہے کیونکہ وہ ادبی فن پارے میں واقع ہے اور اس کا حصہ ہے۔ ہیئت پسندوں کا خیال تھا کہ ادب کو عام زبان سے جو چیز ممیز کرتی ہے، وہ اس کا بنا ہوا (Made) ہونا ہے۔ ہیئت پسند شاعری کو ادبی زبان کا بہترین نمونہ قرار

دیتے تھے، یعنی تکلم جسے کلی صوتی بافت میں منظم کر دیا گیا ہو۔''[۳۱]

۲-اجنبیانے کا عمل (Defamiliarisation):

روس کے ہیئتی ناقدین نے ادبیات کی تعریف متعین کرتے ہوئے اجنبیانے کے عمل پر بہت زور دیا ہے۔اجنبیانے کا نظریہ سکلووسکی (Shoklovisky) کا ہے۔اس کا کہنا تھا کہ روزمرہ کی زندگی میں تجربے کی تازگی باقی نہیں رہ جاتی۔ ہر چیز معمول (Routine) بن جاتی ہے۔شاعری یا ادب کا کام تجربے کی تازگی کی بازیافت ہے۔شکلووسکی کے خیال میں ''ادب حقیقت کا علم عطا کرنے کے بجائے اس کی بصیرت عطا کرتا ہے۔'' ہیئتی ناقدین کے مطابق ادب نہ تو زندگی کی نقالی ہے، اور نہ ہی خالص جمالیات میں پناہ لینے کی کوشش بلکہ انہوں نے اس مرکزی سوال پر توجہ مرکوز کی کہ آرٹ یا ادب زندگی کے ساتھ اور زندگی کے لیے کیا کرتا ہے۔اجنبیانے کے عمل کی بدولت ہی ادب میں غیر ادبی مواد کی فنی تقلیب ممکن ہے۔اجنبیانہ کے تصور کے مطابق آرٹ اور ادب میں شے کی اہمیت نہیں بلکہ وہ احساس اہمیت رکھتا ہے، جو انسان کو اجنبی یا نامانوس شے دیکھ کر حاصل ہوتا ہے۔اجنبیانے کے فنی عمل کے ذریعہ ہی خارجی حقائق کے تئیں ہمارا ذہنی رویہ اس لیے بدل جاتا ہے کہ ہمارے روزمرہ کے محسوسات و معمولات جس کے ہم عادی ہو چکے ہیں وہ کہیں دب جاتے ہیں اور فنی ہیئت ان معمولات کو اپنی طرف متوجہ کر کے ان پر غالب آجاتی ہے۔ادب میں بھی کسی چیز کو نامانوس یا اجنبی بنا کر پیش کیا جاتا ہے، جس سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔سکلووسکی (Shoklovisky) نے Defamiliarisation کے اس تصور کی مدد سے ادب کے نوعی امتیاز کو نشان زد کیا اور دوسرے مفکرین نے اس تصور میں توسیع اور گہرائی پیدا کی۔

۳-حاوی محرک (The Dominant):

حاوی محرک کا تصور رومن جیکب سن نے ۱۹۲۵ء میں ایک لیکچر کے دوران پیش کیا تھا۔حاوی محرک کے تصور کے ذریعہ ہیئت پسندوں نے ادبی تاریخ کے افہام و تفہیم کا نیا راستہ کھول دیا۔جیکب سن کے حاوی محرک کے تصور کے ذریعہ فن پارے میں ایک مرکزیت پیدا ہو جاتی ہے۔حاوی محرک کی حیثیت ادب میں ایک فرماں روا کی ہے، وہ فن پارے کی شیرازہ بندی کرتا ہے اور اس کی وحدت یا کلی نظام پیدا کرتا ہے، جس سے فن پارے میں کئی ایسے

جمالیاتی عناصر سامنے آجاتے ہیں، جو اس سے قبل پس منظر میں تھے۔ رومن جیکب سن نے حاوی محرک کے نظریے کو جامع، ہمہ گیر اور سائنسی انداز میں پیش کیا۔ حاوی محرک کے ذریعہ ادب کے ان پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی، جن سے صرف نظر کیا جا رہا تھا۔ مثال کے طور پر حالات و واقعات اور ادبی مواد اور معانی۔ رومن جیکب سن کا ماننا تھا کہ شعری ہیئتوں میں تبدیلی اور ارتقاء خود نہیں ہوتی بلکہ اس عہد کے حاوی محرک کا نتیجہ ہوتی ہے۔

۴۔ آزاد اور پابند موٹف :۔

ویسلوو سکی (Veslovsky) نے پلاٹ کے تجزیے کے سلسلے میں موٹف (Motif) کو غیر معمولی حد تک اہمیت دی۔ اس کے مطابق موٹف بیانیہ کا ایک قلیل ترین جز ہے اور یہ قلیل ترین جز کوئی کردار کوئی امیج ہو سکتا ہے۔ توماشیوسکی نے آزاد اور پابند موٹف کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ پابند موٹف (Bound Motif) وہ ہے، جس کا بیان کرنا کہانی کی رو سے ضروری ہے، جبکہ آزاد موٹف (Free Motif) وہ ہے، جس کے بیان کرنے میں مصنف آزاد ہے اور وہ کہانی کا لازمی جز نہیں۔

ہیئتی تنقید کے ناقدین نے جمالیاتی، فکری، اخلاقی، افادی اور نفسیاتی دبستانوں سے ایک الگ تصور پیش کیا۔ ان دبستانوں کے برخلاف ہیئتی تنقید نے معنی کی اولیت کے بجائے لفظ کی اہمیت پر زور دیا۔ اس دبستان کے ناقدین کے مطابق الفاظ کی اپنی ایک مخصوص منطق اور ترتیب ہوتی ہے۔ ہر لفظ اپنے متعلقات ساتھ لاتا ہے اور الفاظ کے مجموعے سے ایک ایسا تانا بانا (Texture) بنتا جاتا ہے، جو توازن اور ربط کے اعتبار سے متعینہ پیکر کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ہیئتی ناقدین کے نزدیک پیکر کسی نہ کسی مرکزیت سے متعین ہوتا ہے۔ یہ مرکزیت اسلوب، توازن، محاکاتی تاثر، آہنگ اور الفاظ کی توانائی تہہ داری اور ان کی تعمیری قوت پر مبنی ہوتا ہے۔ ہیئتی تنقید کے ناقدین جن بنیادی نکات کو ذہن میں رکھ کر ادب کی پرکھ کرتے ہیں، وہ حسب ذیل ہیں:

(۱) لفظ کو زندہ کرنا (Resurrection of the word)

(۲) شعر و ادب کی صوتیات خاص کر Qualitative ساختیات پر تحقیق کرنا۔

(۳) کسی فن پارے کی اوپری شکل خاص کر Plot formation and composition سے بحث وغیرہ کرنا۔

بعض ناقدین ہیئتی اور نئی تنقید کو دو الگ دبستان تصور کرتے ہیں۔ ایسا اس لیے کہ روس میں جس

تنقید کو ہیئت کے اعتبار سے فروغ حاصل ہوا، اس کو روسی ہیئت پسندی کا نام دیا گیا۔ یہ نام انہوں نے خود اختیار نہیں کیا بلکہ ان کے مخالفین نے انھیں دیا اور آگے چل کر روسی ناقدین نے اسی نام سے شہرت پائی۔ وہی دوسری طرف امریکہ میں اسے نئی تنقید کے نام سے شہرت حاصل ہوئی۔ نئی تنقید اور ہیئتی تنقید کے دائرہ کار میں بہت حد تک مماثلت ہے۔ دونوں ہی تنقیدی دبستان نے ادبی متن کو خارجی عوامل سے آزاد کر کے متن خود کفیل قرار دیا۔ اس کے علاوہ معنی کی اولیت کے بجائے لفظ پر زور دیا۔ البتہ نئی تنقید کے ناقدین نے لسانیاتی اطلاق کی جگہ زبان کے مجازی تفاعل (قول محال، استعارہ، علامت، ابہام، تناؤ کی کیفیت، امیجری کے مطالعہ) پر زیادہ توجہ صرف کرتے تھے اور اسی فرق کے مدنظر بعض ناقدین اسے دو الگ دبستان تسلیم کرتے ہیں۔

امریکہ میں نئی رہیئتی تنقید کی ابتدا جویل اسپنگاراں سے ہوئی۔ جویل اسپنگاراں نے ۱۹۱۰ء میں کولمبیا یونیورسٹی میں اپنے ایک لیکچر کے دوران نئی تنقید کی اصطلاح استعمال کی۔ اس کے خیالات کو اس وقت فروغ حاصل نہیں ہوا تھا۔ ۱۹۲۰ء کے بعد ٹی. ایس. ایلیٹ، آئی. اے. رچرڈس اور ولیم ایمس وغیرہ نے اس تنقید کی طرف توجہ مرکوز کرائی۔ نئی تنقید کو ایک منظم تنقیدی طریق کار کے طور پر امریکہ میں جان کرو رینسم (John Crowe Ramson) کی کتاب The New Criticism (۱۹۴۱ء) کی اشاعت کے بعد ہوئی۔ رینسم نے اپنی اس کتاب کے ذریعہ شعر کی ہیئت کو مرکزی اہمیت اور اصل معنی کی رسائی کے نقطۂ نظر کو عام کیا۔ رینسم نے اپنی کتاب میں آئی. اے. رچرڈس، ٹی. ایس. ایلیٹ اور ایمسن کے تنقیدی خیالات سے استفادہ اٹھایا۔ نئی تنقید کے ابتدائی نقوش ٹی. ایس. ایلیٹ کے مضمون Hamlet and his Problems اور Tradition and the individual talent میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ٹی. ایس. ایلیٹ نے اپنے ان دونوں مضامین میں Objective Correlative پر زور دیا۔ ایلیٹ کے بعد آئی. اے. رچرڈس نے Literary Criticism (۱۹۲۴ء) اور Practical Criticism (۱۹۲۹ء) کتابیں لکھ کر اس روایت کو آگے بڑھایا۔ رچرڈس پہلا شخص ہے، جس نے تاثراتی تنقید کی عام روایت سے ہٹ کر نظموں کا تجزیہ زبان و بیان اور تناسب و توازن وغیرہ پر زور دیتے ہوئے کیا۔ رچرڈس کا اپنا ایک مخصوص تصور زبان تھی۔ اس کا خیال تھا کہ الفاظ کسی غیر موجود معروضی کا حوالہ بنتے ہیں۔ رچرڈس نے ہی امریکہ میں سب سے پہلے سوانحی، نفسیاتی اور معاشرتی

پس منظر میں فن پارے کے مطالعہ کو غیر ضروری بتایا اور متن کے اصل مفہوم کی رسائی پر زور دیا۔

رچرڈس نے شاعری کے تجزیاتی مطالعہ کے طریق کار پر زور دیتے ہوئے کیمبرج یونیورسٹی میں اپنے طلباء سے نامانوس نظموں کے تجزیے کی صورت میں نئی تنقید کی داغ بیل ڈالی۔ جس کو بعد میں اس کے طالب علم ولیم ایمپسن (William Empson) نے ۱۹۳۰ء میں Seven type of Ambiguity (ابہام کی سات قسمیں) لکھ کر آگے بڑھایا۔ ایمپسن نے ابہام کی مختلف قسموں پر بحث کر کے شعری محرکات کے مطالعہ کی نئی راہیں ہموار کی۔ ایمپسن کا خیال تھا کہ شاعری میں ہیئت اور معنی ایک دوسرے میں مربوط ہوتے ہیں، اس لیے لسانی ڈھانچے کا تجزیہ کر کے شعری تاثر کے عوامل کا پتہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔

جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) نے رچرڈس اور ایمپسن کے انھیں خیالات میں اضافہ کرتے ہوئے شعری زبان کے حسی پہلوؤں کو اپنی بحث کا موضوع بنایا۔ اس کے مطابق الفاظ کے داخلی ضوابط کا تجزیہ کر کے شعری تاثر کو نشان زد کرنا لازمی ہے، جس کے لیے Ramson نے فن پارے کے گہرے مطالعہ یا نظم کی Close Reading کی اہمیت پر زور دیا۔ ہیئتی رنئی تنقید فن پارے کے مطالعہ کے لیے Close Reading کے طریق کار کو اپناتی ہے مگر مشکل یہ ہے کہ Close Reading کے ذریعہ مختصر فن پاروں کا تجزیاتی مطالعہ کیا جاسکتا ہے لیکن طویل متون مثلاً ناول، ناولٹ، افسانہ یا طویل نظم میں دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ امریکہ میں نئی تنقید کے نظریہ کو آگے بڑھانے میں جان کرو رینسم کے علاوہ ایلن ٹیٹ (Alen Tate) کلینتھ بروکس (Cleath Brooks) رابرٹ پین وارن (Robert Penn Warren)، ڈبلیو. کے. ومساٹ (W.K. Wimsatt) وغیرہ کا نام اہم ہے۔ ایلین ٹیٹ نے نئی تنقید کی مرکزیت میں تناؤ (Tension) پر زور دیتا ہے۔ کلنتھ برسکس قول محال یا طنز (Paradox or Irony) رینسم نے پیکر (Texture) اور بلیکر کے نزدیک بنیادی اہمیت Structure کو حاصل ہے، جو الفاظ اور تراکیب سے بنتا ہے۔

اردو میں بہت کم ایسے ناقدین ہے، جنھوں نے فن پارے کا مطالعہ ہیئت کے اعتبار سے کیا ہو، کلیم الدین احمد نے عملی تنقید کے ذریعہ بعض فن پاروں کی جانچ ہیئت کے اعتبار سے ضرور کی ہے، مگر ان کو ہیئتی نقاد نہیں کہا جاسکتا۔ اردو میں ہیئتی تنقید کا باقاعدہ آغاز میراجی سے ہوا۔ میراجی نے اپنی کتاب اس نظم میں

بعض شعراء مثلاً راشد، فیض اور جوش وغیرہ کی نظموں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کر کے ہیئتی تنقید کی ابتدا کی۔
اردو میں ہیئتی تنقید کی روایت میں ایک اہم نام شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے۔ان کی تصانیف لفظ و معنی، شعر غیر شعر اور نثر، داستان امیر حمزہ وغیرہ میں ہیئتی تنقید کے نظریاتی اور عملی مباحث دیکھنے کو ملتے ہیں۔لفظ و معنی کے بیشتر مضامین ہیئتی تنقید کی روشنی میں لکھے گئے ہیں۔اس کتاب میں فاروقی نے ایک مضمون شعر کی ظاہری ہیئت اور ایک شعر کی داخلی ہیئت کے متعلق لکھا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق کسی بھی فن پارے پر تنقید کرتے وقت اس کی ظاہری اور باطنی دونوں ہیئتوں پر غور کرنا ضروری ہے کیونکہ ظاہری ہیئت فن پارے کے معنوی حدود کو متعین کرتی ہے اور باطنی ہیئت ہمیں معنی کی طرف لے جاتی ہے۔اس کی وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''ہر فن پارے کی دو ہیئتیں ہوتی ہیں ایک تو خارجی اور ایک داخلی۔ خارجی ہیئت سے میں فن پارے کا مشینی ڈھانچہ مراد لیتا ہوں.... خارجی ہیئت کو سمجھنے کی دوسری منزل فن پارے کی تعمیرات سے تعلق رکھتی ہے...خارجی ہیئت ہمارے فن پارے کی عام معنوی یا تاثراتی حدود کو متعین کر دیتی ہے اور ایک طرح سے ہمیں پہلے سے آگاہ کر دیتی ہے کہ ہر فن پارے کا مطالعہ کس سطح پر اور کس نقطۂ نظر سے کریں لیکن خارجی ہیئت فن پارے کے اصل معنی کا انکشاف نہیں کرتی، داخلی ہیئت ہمیں اصل معنی کی طرف لے جاتی ہے۔ داخلی ہیئت سے میں وہ مسئلہ یا مباحثہ مراد لیتا ہوں، جو فن پارے کے جسم میں روح کی طرح پنہاں رہتا ہے اور جو الفاظ کے ذریعہ اپنی شکل ظاہر کرتا ہے اور مختلف منازل و سدراہ سے گزرتا ہوا آخر میں کسی منظم ترکیب یا حل تک پہنچتا ہے۔ داخلی ہیئت فن پارہ کی اس مکمل معنوی شکل کو کہتے ہیں، جس کے ذریعہ فن کار اپنے تجربہ کو ظاہر کرتا ہے۔''[۳۲]

شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ گوپی چند نارنگ، مغنی تبسم، وزیر آغا، اسلوب احمد انصاری، وہاب اشرفی، قاضی افضال حسین وغیرہ کے یہاں ہیئتی تنقید کے نمونے ملتے ہیں۔

اسلوبیاتی تنقید

اردو میں اسلوب کے لیے زبان و بیان، انداز بیان، طرز بیان، طرز تحریر، رنگ سخن وغیرہ اصطلاح استعمال کی جاتی ہیں۔ اسلوب فنی اظہار کا ذریعہ ہے، جو مصنف کے خیالات کا خارجی اظہار کرتا ہے۔ اسلوب فکر سے جنم لیتا ہے اور اس کے ذریعہ ہی مصنف یا شاعر اپنے جذبات اور خیالات کی ترجمانی کرتا ہے۔ کسی بھی ادب پارے کی پہچان اس کے اسلوب کے ذریعہ ہی ہوتی ہے۔ اسلوب انگریزی لفظ Style کا مترادف ہے۔ یونان میں اس کے لیے Stylos اور لاطینی میں اسٹائیلس (Stylus) لفظ کا استعمال ہوتا ہے، جبکہ عربی وفارسی میں اسلوب کو 'سبک' کہتے ہیں۔ یہ اسلوب کے ہم معنی ہیں۔ نثار احمد فاروقی اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''یہ افکار و خیالات کے اظہار و ابلاغ کا ایسا پیرایہ ہے، جو دل نشین بھی ہو اور منفرد بھی۔ اس کو انگریزی میں Style کہتے ہیں۔ اردو میں اس کے لیے 'طرز' یا 'اسلوب' لفظ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ عربی اور جدید فارسی میں 'سبک' کہتے ہیں۔ ان الفاظ کی اصل پر غور کرنے سے ہی یہ اندازہ ہوسکتا ہے کہ اسلوب میں توصیع یا صنائع Ornamentation کا مفہوم شامل رہا ہے۔''[۳۳]

اسلوب کی اصطلاح ایک ایسی فنی اصطلاح ہے، جو نہ صرف زبان کے حسن کو بیان کرتی ہے بلکہ فن کار کی شخصیت اس کے جذبات، کسی عہد کے تہذیبی محرکات اور معاشی حالات کی بھی نشان دہی کرتی ہے۔ اسلوبیات دراصل زبان کا مطالعہ ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا لسانیات سے بہت گہرا رشتہ ہے۔ لسانیات لفظ 'لسان' سے نکلا ہے، جس کے معنی زبان ہے۔ لسانیات سے مراد زبان کا علم ہے۔ کسی زبان کی ساخت، زبان کی تاریخ و ارتقاء اور دیگر زبانوں سے اس کا تعلق سب لسانیات میں شامل ہے۔ اسلوبیات میں بھی زبان کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اسی لیے اسلوبیات کا مطالعہ وہ شخص کرسکتا ہے، جو ماہرین لسانیات ہو اور اسلوب کی مختلف سطحوں سے گہری واقفیت رکھتا ہو۔ مرزا خلیل احمد بیگ اسلوبیاتی اور لسانیاتی تنقید کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیات میں لسانیات کی اصطلاحات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں اسلوبیات میں ادبی متن کا تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحات پر کیا ہے، جن میں

صوتی، صرفی، لغوی، نحوی، قواعدی اور معنیاتی سطحیں شامل ہیں۔''[۳۴]

خلیل احمد بیگ کی تعریف سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد لسانیات پر ہے۔ اسلوبیاتی تنقید فن پارے کے اسلوب کا مطالعہ لسانیات کی صوتیات (آوازوں کے نظام سے جو امتیاز قائم ہوتے ہیں) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا مطالعہ) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں کسی کا خصوصی استعمال یا لفظوں کی دروبست) معنوی (الفاظ کے معنی سے بحث) چار سطحوں پر کرتی ہے۔ لسانیات اور اسلوبیات میں صرف فرق اتنا ہے کہ لسانیات زبان کے بنیادی نظام کی دریافت کرتی ہے، جبکہ اسلوبیات کسی مصنف کی انفرادیت کی تلاش سے عبارت ہے۔ اسلوبیات اور لسانیات کے اسی گہرے رشتے کی وجہ سے اسلوبیات کو لسانیاتی تنقید یا اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) بھی کہا جاتا ہے۔

ادب میں اسلوب زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ ہر مصنف یا شاعر کا اپنا ایک خاص اسلوب ہوتا ہے اور یہی اسلوب اس کی انفرادیت قائم کرتا ہے، وزیر آغا اسلوبیات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیاتی تنقید پر پل صراط پر چلنے کا عمل ہے، بقول بفون 'The Style is the man' جس طرح پھول کی پہچان اس کی خوشبو سے ہے، اسی طرح فن کار کی پہچان اس کا اسلوب ہے، جس میں اس کی ساری ذات سمائی ہوتی ہے۔ یہ ذات محض ایک خاص لہجے یا آواز کا نام نہیں ہے بلکہ اس زاویۂ نگاہ کا نام بھی ہے، جو تخلیق کار کے اندر برپا ہونے والے طوفانوں کا زائیدہ ہے، خود ادبی تخلیق بھی اندر اور باہر کی دنیاؤں (دھاگوں) سے مرتب ہونے والی ایک گرہ ہے اور ہر گرہ دوسری گرہ سے مختلف ہوتی ہے۔ اسی لیے ہر زندہ رہنے والے ادیب کا ایک اپنا اسلوب ہوتا ہے، جس کا تجزیہ نہ صرف اس کی تخلیقات کے مزاج سے آگاہی بخشتا ہے بلکہ تخلیق کار کی سائیکی کے اندر جھانکنے کے مواقع بھی فراہم کرتا ہے۔''[۳۵]

وزیر آغا کی اس تعریف سے اسلوب کی اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید عام طور سے زبان کے استعمال سے بحث کرتی ہے کیونکہ ہر فن پارے کا ایک خاص اسلوب ہوتا ہے۔ اس لیے اسلوبیاتی نقاد کا یہ کام ہے کہ وہ فن پارے میں استعمال کی گئی زبان کے امتیازات کا پتہ لگائے اور اس کے اسلوبیاتی خصائص (Style Feature) کی نشان دہی کرے۔ اسلوبیات کا کام صرف لسانیاتی تجزیہ یا اسلوبیاتی

تجزیہ نہیں ہے بلکہ جب تک اس کے اسلوبیاتی خصائص کا مطالعہ نہیں کیا جائے گا تب تک اسلوبیاتی تنقید کا فریضہ ادا نہیں ہوگا۔ اسلوبیاتی تنقید کی تشکیل لسانی تجزیہ اور اسلوبیاتی خصائص کے امتزاج سے ہوتی ہے۔

لسانیاتی تجزیہ + اسلوبی خصائص = اسلوبیاتی تنقید

اسلوبیاتی نقاد کا کام زبان کے استعمال سے بحث کرنا ہے۔ زبان کے استعمال کے بہت سے پہلو ہے۔ اس لیے اسلوبیاتی نقاد کا کام یہ پتا لگانا ہے کہ فن پارے میں ادبی اظہار کے کتنے لسانی امکانات موجود ہیں اور ان کا استعمال کن سطحوں پر کیا گیا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید علم بیان، صنائع اور بدائع کے برعکس لفظ کی لسانیاتی تشکیل یعنی صوتی (Phonological)، نحوی (Syntatic)، لفظی (Lexical) اور معنیاتی (Semantic) کو اہمیت دیتی ہے۔ سلیم احمد اس کے مطابق لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیات میں تشبیہ، استعارہ اور صنعتوں سے متعلق اصطلاحات کے برعکس صوتیات (Phonetics) کی معروف اصطلاحات کا سکہ چلتا ہے، جیسے مصوتہ (Vowel) مصمتہ (Consonant) دوہرا مصوتہ (Diphthong) انفی مصمتہ (Nasal Consonant) انفیا مصوتہ (Vowel Nasalized) ہکاری آواز (Aspirated Sound) کوزی آواز (Retroflex Sound) صفیری آوازیں (Fricative sounds)۔''[۳۶]

لسانیات کی انہیں سطحوں کے ذریعہ متن کی توضیح اور تجزیے کا کام انجام دیا جاتا ہے۔ یہ تمام سطحیں توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی سطحیں ہیں۔ اس کو یک زمانی لسانیات (Synchronic Linguistics) بھی کہتے ہیں۔

اسلوب کے ذریعہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس بیان کیا جاتا ہے۔ اس میں مصنف کی ذاتی پسند ناپسند اور ذوق کا بھی دخل ہوتا ہے۔ لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات یا اسلوب سے تاثراتی طور پر نہیں بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید دوسری روایتی تنقید کے برخلاف تجزیاتی مطالعہ پر مبنی ہے۔ یہ فن پارے کا تجزیاتی مطالعہ کر کے سائنسی طرز کے ذریعہ نتائج پیش کرتی ہے۔ عبدالمغنی اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ادبی تنقید معانی و بیان کی ضروری تشریح سے آگے بڑھ کر ان تہذیبی و اخلاقی

قدروں پر بھی بحث کرتی ہے، جو کسی تخلیق میں موجود ہوتی ہے۔ چنانچہ کسی ادب
پارے کی صحیح قدر و قیمت اسی وقت متعین ہوتی ہے، جب اس کے تمام وہ مضمرات
روشنی میں آجائیں، جن کا تعلق بیک وقت فکر و فن، مواد و ہیئت، موضوع و اسلوب
اور لفظ و معنی دونوں سے ہوتا ہے۔ یہی ادب کا جامع، ہیئت اور تعمیری نقطۂ نظر
ہے اور ہر اچھی تنقید اسی کو مدنظر رکھتی ہے۔''[۳۷]

اسلوبیاتی مطالعہ چونکہ متن پر مبنی ہوتا ہے اس لیے اس کو متن آشنا (Text Oriented) اور متن مرکزی (Text Centered) مطالعہ بھی کہتے ہیں۔ متن کے مطالعہ کے لیے اسلوبیاتی تنقید چونکہ توضیحی (Descriptive) انداز اختیار کرتی ہے، اس لیے اس کو صرف متن سے ہی سروکار رہتا ہے۔ اس میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ اسلوب جیسا ہے ویسا ہی پیش کیا جائے۔ خلیل احمد بیگ اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''لسانیات کا بنیادی کام یہ دیکھنا ہے کہ لوگ کیسے بولتے ہیں (How people speak) نہ کہ یہ بتانا کہ لوگوں کو کیسے بولنا چاہیے (How people ought to speak) تبھی اس مطالعہ کو توضیحی مطالعہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے کے سلسلے میں بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ اسلوبیات کا کام محض یہ دیکھنا ہے کہ کوئی مصنف زبان کا استعمال کس طرح کرتا ہے، نہ کہ اسے (مصنف کو) زبان کا استعمال کس طرح کرنا چاہیے۔''[۳۸]

خلیل احمد بیگ کے اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اسلوبیات کا تعلق صرف زبان سے ہے اور اسلوبیاتی نقاد صرف فن پارے میں استعمال کی گئی زبان سے سروکار رکھتا ہے۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی تصور اسلوب ہے، اس لیے اس میں ادبی اسلوب کو مطالعہ کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔

لسانیات جدید (Modern Linguistics) یا اسلوبیاتی تنقید (Stylistic Citicism) کی ارتقاء بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور (Ferdinand-De-Saussure) کے لسانیاتی افکار سے ہوتی ہے، جو اس نے اپنی زندگی کے آخری پانچ چھ برس قبل (۱۹۱۱ء-۱۹۰۶ء) جنیوا یونیورسٹی میں لیکچر کے دوران دیئے تھے۔ جو اس کی موت کے بعد اس کے شاگردوں نے نوٹس کی مدد سے ۱۹۱۶ء میں

فرانسیسی زبان میں شائع کیا تھا۔ اس کتاب کا ۱۹۵۰ء میں انگریزی زبان میں Course in general Linguistic کے نام سے ترجمہ ہوا۔ زبان کے بارے میں سسیور کا خیال اتنا انقلاب آفرینی تھا کہ لسانیاتی فکر پر اس کے گہرے اثرات ہیں۔ اس نے ہی زبان کے توضیحی مطالعہ کی بنیاد ڈالی۔ بیسویں صدی کے وسط میں یورپ اور امریکہ کے ماہرین لسانیات اسلوبیات کی طرف متوجہ ہوئے، جس کی وجہ سے اسلوبیات کو فروغ حاصل ہوا۔ اس سلسلے میں روجر فاؤلر (Rojer Fowler) کی کتاب 'لسانیاتی تنقید' (Linguistic Criticism) ہیلیڈے (halleday) کی کتاب 'لسانیاتی اسلوبیات' (Linguistic Stylistics) گراہم ہاگ (Graham Hoig) کی کتاب 'Style and Stylistics' نیلس ایرکانگوسٹ (Nils Erik Enkuist) کی کتاب 'Linguistics and Style' اور Leo Spitzer کی کتاب 'Linguistics and Literary History' کا نام قابل ذکر ہے۔

اردو میں اسلوبیاتی تنقید کا باقاعدہ آغاز ۱۹۶۰ء کے بعد ہوا۔ پروفیسر مسعود حسین خان پہلے اردو نقاد اور محقق ہے، جنہوں نے اسلوبیاتی نوعیت کے مضامین لکھے۔ ان کا ذہن تجزیاتی، معروضی اور سائنسی طرز عمل اور فکر کا حامل تھا۔ مسعود حسین خاں نے اسلوبیات پر باقاعدہ کوئی کتاب نہیں لکھی مگر انھوں نے کئی مضامین لکھے ہیں، جو بعد میں کتابی شکل میں شائع ہو چکے ہیں۔ اپنے ایک مضمون ''مطالعہ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' میں انہوں نے شعر کے اسلوب شناسی، اسلوبیاتی تنقید اور لسانیاتی اہمیت پر تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے علاوہ غالب کے قافیہ اور ردیف کے صوتی آہنگ کا ایک نہایت جامع اسلوبیاتی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ میر تقی میر، اقبال اور نظیر اکبر آبادی کے صوتی آہنگ پر بھی نہایت معروضی اور سائنسی مضمون لکھا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کے سلسلے میں دوسرا اہم نام مغنی تبسم کا ہے، جو پروفیسر مسعود حسین خان کے شاگرد تھے۔ مغنی تبسم نے اپنا تحقیقی مقالہ ''فانی بدایونی'' پر اپنے استاد کی زیرنگرانی میں لکھا تھا۔ اس مقالے کے آخری باب میں انہوں نے فانی کے شعری اسلوب اور صوتی حسن کا تجزیہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ 'آواز اور آدمی' کے عنوان سے ان کے مضامین کا مجموعہ شائع ہو چکا ہے، جس میں انہوں نے غالب، میر اور درد کے علاوہ چند دوسرے شعراء کے کلام کا لسانیاتی جائزہ لیا ہے۔ اسلوب اور اسلوبیات کے عنوان سے اپنی کتاب میں انہوں نے اسلوبیاتی تنقید کی ارتقاء اور طریقہ کار سے بحث کرتے ہوئے مختلف شعراء کے کلام

کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔

پروفیسر مغنی تبسم کے بعد مرزا خلیل احمد بیگ کا نام قابل ذکر ہے، خلیل احمد بیگ نے بھی مسعود حسین خان کے زیر نگرانی میں اپنا پی. ایچ ڈی کا مقالہ لکھا۔ خلیل احمد بیگ ایک ماہر لسانیات اور اسلوبیاتی نقاد ہیں۔ تنقید اور اسلوبیاتی تنقید ان کی اہم کتاب ہے، جو اسلوبیاتی تنقید کے دبستان میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اس کتاب کے دو مضمون ''اسلوبیاتی تنقید: چند بنیادی باتیں'' اور ''تنقید کا نیا منظر نامہ: اسلوبیات کے حوالے سے'' کافی اہم ہیں، جس میں انھوں نے اسلوبیات کی اہمیت، دائرۂ کار اور آغاز وارتقاء پر تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے علاوہ ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' اور ''اردو کی لسانی تشکیل'' وغیرہ ان کا اہم کارنامہ ہیں۔

دور جدید میں اسلوبیاتی تنقید کے نقادوں میں ایک اہم نام گوپی چند نارنگ کا ہے۔ 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' اسلوبیاتی تنقید کے سلسلے کی ایک اہم کتاب ہے۔ اس کتاب کے دو پہلو ہیں، نظری اور عملی۔ پہلے باب میں انہوں نے اسلوبیات کے استعمال، طریقۂ کار اور اس کی اہمیت بیان کی ہے اور بعد کے باب میں عملی تنقید پیش کی ہے۔ اس کے علاوہ نارنگ نے ''اسلوبیاتِ میر'' کے عنوان سے پاکستان میں ایک لیکچر دیا تھا، جو اسلوبیاتی تنقید میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ انیس کے مرثیوں کا اسلوبیاتی تجزیہ، انیس کے صوتی آہنگ کی شناخت، اقبال کے کلام کا مطالعہ وغیرہ ان کے اہم مضامین ہیں۔

دور جدید کے نقادوں میں دوسرا اہم نام شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اسلوبیاتی اور ہیئتی تنقید کے ذریعہ فن پارے کے مختلف پہلوؤں کو نئے نقطۂ نظر سے پرکھا ہے۔ جس کی عمدہ مثال شعر شور انگیز میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس میں انہوں نے میؔر کے کلام کا تجزیہ اسلوبیات کی روشنی میں جامع انداز میں کیا ہے۔ 'شعر غیر شعر اور نثر' اسلوبیاتی تنقید کی اہم کتاب ہے۔ اس میں انہوں نے شاعری ونثر کی مبادیات پر بحث کی ہے۔ کتاب 'لفظ ومعنی' میں عروض آہنگ اور درس بلاغت، زبان وبیان اور صرف ونحو پر گفتگو کی ہے۔ اس کے علاوہ 'مطالعہ اسلوب کا ایک سبق' ان کا اہم مضمون ہے، جس میں انہوں نے اسلوبیات کے نظری مباحث بیان کیے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ علی رفاد فتیحی کی کتاب اسلوبیاتی تنقید طارق سعید کی کتاب 'اسلوب اور اسلوبیات' وزیر آغا کی کتاب 'تنقید اور جدید اردو تنقید' اسلوبیاتی تنقید کی اہم کتابیں ہیں۔

ساختیاتی تنقید

بیسویں صدی کی ابتداء میں ادب میں متنوع موضوعات کے وسعت کے سبب تنقید کے طریق کار میں بھی حیرت انگیز تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ تنقید کے جدید ترین رجحانات میں سے ایک رجحان یا دبستان ساختیاتی تنقید کا بھی ہے، جس کو بیسویں صدی میں فروغ حاصل ہوا۔ یہ رجحان بھی اسلوبیاتی تنقید کی طرح جدید لسانیات سے شروع ہوا۔ غالباً ۱۹۶۰ء کے قریب ساختیاتی تنقید کی ابتدا اسسیور کے لسانیاتی نقطۂ نظر سے شروع ہوئی۔

ساختیات لفظ ساخت سے بنا ہے۔ ساخت کے لغوی معنی خد وخال یا بناوٹ کے ہیں۔ ادب میں ساخت سے مراد کسی تحریر یا فن پارے کی وہ ظاہری شکل ہے، جو ہماری نگاہ کے سامنے ہوتی ہے اور جس کو پڑھ کر ہم معنی تک رسائی کرتے ہیں۔ اس لیے ساختیاتی تنقید میں فن پارے کی ساخت کے حوالے سے بحث کی جاتی ہے۔ ساختیاتی تنقید فن پاروں کی تعریف و توضیح سے سروکار نہیں رکھتی بلکہ وہ فن پارے کی پیش کش اور زبان سے سروکار رکھتی ہے۔ ساختیاتی تنقید ان عمومی اصولوں کی تلاش کرتی ہے، جن کی وجہ سے فن پارے کی لسانیاتی تشکیل ممکن ہو۔ وزیر آغا اس پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ساختیاتی تنقید کے سلسلے میں ایک اور نکتہ یہ ہے کہ اسے ادب پارے کی تشریح و توضیح سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ وہ تو محض یہ دیکھنے کی کوشش کرتی ہے کہ ادب پارہ کس طریقے سے نقاد یا قاری کی اس کوشش سے متاثر ہو رہا ہے، جس کا مقصد ادب پارے کو ایک مربوط کل بنا کر پیش کرنا ہے۔ اصلاً نقاد ادب پارے کا اسٹرکچر دریافت نہیں کرتا بلکہ ادب پرارے کی اس صنعت پر غور کرتا ہے، جسے Structuring کہا گیا ہے اور جو اسٹرکچر کو ہمہ وقت ایک تخلیقی اکائی میں ڈھالتی رہتی ہے۔" ۳۹

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ساختیاتی تنقید میں متن کا تجزیہ یا تشریح نہیں ہوتی بلکہ یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ زبان کی تشکیل و تعمیر نے متن میں ادبیت کس طرح پیدا کی ہے۔

ساختیاتی تنقید کی روایت سے قبل فن پارے کی تشریح و توضیح مصنف کی زندگی کو پیش نظر رکھ کر کی جاتی تھی مگر ساختیاتی ناقدین نے متن کو مصنف کی قید سے آزاد کرایا تا کہ متن کی پہچان اس کے زبان و بیان سے ہو سکے۔ ساختیاتی تنقید میں زبان کا مطالعہ ظاہری اور داخلی اعتبار سے کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں

شارب ردولوی رقم طراز ہیں:

"ساختیاتی نقادوں کی ادب کے مطالعہ کی کوشش ایک زبان کی حیثیت سے ہی ہے، جن کی نگاہ میں ہر متن کی حیثیت ایک پرول یا مخصوص محاورہ زبان کی ہے، جسے ادب کی شعریات کی تلاش سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس حد تک ساختیاتی تنقید کو اصناف کے ذریعہ مطالعہ کی توسیع کہا جا سکتا ہے۔ ساختیاتی ناقدین کی نگاہ میں ادب میں کوئی لفظ یا ہیئت متبادل لفظ یا ہیئت کے انتخاب کے امکانات سے خالی نہیں ہوتا اور اس طرح کے متبادل لفظ یا ہیئت اس کے معنی پر اثر انداز ہو سکتے ہیں یا اس کے بالکل مختلف معنی پیش کر سکتے ہیں۔"[۲۴]

ساختیات کا بنیادی اصول ترسیل و ابلاغ ہے اور ابلاغ زبانوں کے علامتی مجموعہ کا نام ہے۔ ان تعریفات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ساختیاتی تنقید متن کی ساخت سے بحث کرتی ہے، متن کی ساخت سے مراد الفاظ کی وہ ترتیب یا وہ نظام ہے، جس سے کوئی متن متشکل ہوتا ہے۔ اس میں الفاظ کی نشست اور اس کے صوتیاتی مطالعہ کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ متن سے جو معنی برآمد ہو رہے ہیں یا متن جن معنوں کی طرف اشارہ کر رہا ہے یا متن سے قاری اپنی استعداد کے مطابق جو معنی اخذ کر رہا ہے وہ بھی یہاں اہمیت کے حامل ہیں۔ واضح ہو کہ لفظ ہرگز خود کفیل و خود مختار نہیں ہوتا بلکہ یہاں اخذ معنی کا عمل مختتم ہے۔ موجودہ عہد میں ادبی تھیوری میں جو بنیادی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں یا ہو رہی ہیں، اس سے زبان، زندگی، ذات، ذہن، ادب اور ثقافت بھی بدل رہے ہیں۔ ان میں کہیں نہ کہیں ساختیات بھی کلیدی رول ادا کر رہی ہے۔ اس لیے اس تھیوری کو جاننے سے قبل اس کے آغاز و ارتقاء کے بارے میں جاننا ضروری ہے۔

ساختیات کے بنیادی اصول سسیور کے لسانیاتی خیالات پر مبنی ہے، جو اس نے اپنی زندگی کے آخری پانچ چھ برسوں میں ۱۹۱۱ء-۱۹۰۶ء کے درمیان جنیوا یونیورسٹی میں لیکچر کے طور پر دیئے تھے، جنہیں سسیور کی موت کے بعد اس کے شاگردوں نے نوٹس کی مدد سے فرانسیسی زبان میں Course De Linguistic Generale کے نام سے شائع کرایا اور ۱۹۵۹ء میں ویڈ بیسکن (Wade Baskin) نے اس کا انگریزی میں The Course of General Linguistics کے نام سے ترجمہ کیا۔ مگر اس کتاب کے ترجمہ سے پہلے ہی اس کے خیالات عام ہو چکے تھے، سسیور کے خیالات اتنے اہم تھے کہ لسانیاتی فکر پر اس کے گہرے

اثرات مرتب ہوئے اور یہی ساختیات اور پس ساختیات کی بنیاد ہیں۔

سسیور نے زبان کو نشانات کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ اس نے یہ ثابت کیا کہ زبان کے نظام (System) کو عام بولی جانے والی زبان (Utterences) سے الگ کیا جا سکتا ہے اور اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے اس نے دو اصطلاحیں استعمال کیں۔ ایک کو وہ لانگ (Langue) کہتا ہے اور دوسرے کو پرول (Parole)۔ لانگ (Langue) سے مراد کسی زبان کا تجریدی نظام ہے، جس کی رو سے زبان بولی یا سمجھی جاتی ہے، یہ وہ لسانی نظام یا گرامر ہے، جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں۔ پرول (Parole) وہ زبان ہے، جو بول چال کی انفرادی سطح پر بولی جاتی ہے۔ ساختیاتی تنقید لانگ یعنی تجریدی نظام (Abstract System) کے مطالعہ کو ہی اپنا مقصد قرار دیتی ہے۔ سسیور کے نزدیک زبان اور فطرت کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس لیے سسیور زبان کو صرف خیالات بیان کرنے کا ایک ذریعہ سمجھتا ہے۔ اس نے الفاظ کو خیالات اور اشیاء سے آزاد اور خود مختار تصور کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"The role of Language is serve as a link between thought and sound."

سسیور کے مطابق زبان صرف الفاظ کے ذریعہ اشیاء سے مشابہت کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ نشان (Sign) کا نظام ہے، جس کے دو حصے ہیں۔ معنی نما یا دال (Signifier) اور تصور معنی یا مدلل (Signified) معنی نما سے مراد ایسا لفظ ہے، جسے بولا یا لکھا جائے، جبکہ تصور معنی، معنی نما سے وابستہ خیال یا تصور (Concept) ہے، جو ہم مراد لیتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"زبان یعنی اصوات یا الفاظ فی نفسہ چیزوں کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ ان کا تصور قائم کرتے ہیں، یا ان کے رشتوں کا تصور قائم کرتے ہیں، جو یہ دوسرے لفظوں سے زبان کے اندر رکھتے ہیں۔ یعنی جن اشیاء کا زبان ذکر کرتی ہے وہ 'اصل اشیاء' (Real Object) نہیں جو زبان سے باہر وجود رکھتی ہے، بلکہ ان اشیاء کا تصور جو زبان کے اندر واقع ہے۔ بقول سسیور لفظ شیر سے مراد حقیقی شیر نہیں ہے بلکہ شیر کا تصور، اور زبان لفظوں (معنی نما) کا تصور باہمی مماثلتوں اور افتراقات کی بنا پر کرتی ہے لفظ شیر اور حقیقی میں فی نفسہ کوئی رشتہ ایسا نہیں ہے، جس کی وجہ سے

اس لفظ کے یہ معنی مراد لیے جاتے ہیں، غرض معنی نما اور تصور معنی کا من مانا اور خود مختارانہ ہے جو روایتاً زبان بولنے والوں میں قائم ہوگیا ہے۔''[۱۴]

کوئی بھی لفظ اپنا فطری نام لے کر وجود میں نہیں آیا بلکہ انسانی ذہن نے اسے جو نام عطا کیا وہ اسی نام سے جانا جاتا ہے۔ لہٰذا اس اقتباس سے یہ بات ثابت ہوجاتی ہے کہ معنی نما کا تصور من مانا (Arbitrary) ہوتا ہے۔ معنی نما اور تصور معنی کا رشتہ ضروری بھی ہے اور ان کے درمیان کا یہ ربط اختیاری ہے۔ ہر معنی نما اپنے اندر ایک سے زیادہ تصور معنی رکھتا ہے۔ بقول سسیور:

"No one has yet seen a signified without a sighifier."

سسیور کے اسی خیال کی نشان دہی کرتے ہوئے ضمیر علی بدایونی لکھتے ہیں:

''زبان کا موازنہ کاغذ کے ایک ٹکڑے سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ خیال اس کا سامنے کا حصہ ہے اور آواز اس کی پشت کی حیثیت رکھتی ہے۔ کوئی بھی سامنے کے حصہ کو اس کی پشت کے بغیر نہیں کاٹ سکتا، اسی طرح زبان میں آواز کو نہ تو خیال سے جدا کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی خیال اور آواز کی تقسیم صرف تجریدی طور پر ہی کی جا سکتی ہے۔''[۴۲]

سیسور نے زبان کو چونکہ نشانات (Signs) کا مجموعہ قرار دیا ہے اور مختلف نشانات کے آپسی رشتوں سے ہی ابلاغ و اظہار ممکن ہے۔ اس اظہار کے لیے اس نے دو اصطلاحیں استعمال کی ہیں:

(۱) عمودی (Paradigmatic) (۲) افقی (Syntagnatic)

عمودی رشتے کے معنی ہیں صحیح الفاظ کا انتخاب کرنا ہے کیونکہ کسی خیال یا تصور یا جذبے کو بیان کرنے کے لیے انسان کو کسی نہ کسی لفظ کا استعمال کرنا پڑتا ہے، جس کے لیے انسان کو اپنے الفاظ کے ذخیرے کو کھنگالنا پڑتا ہے اور وہ اپنی ضرورت کے مطابق اس لسانیاتی لسان یا لفظ کا انتخاب کرتا ہے، وزیر آغا نے اس کی مثال اس طرح پیش کی ہے:

''مثال کے طور پر اگر مجھے کوئی بات کہنی ہے تو میں زبان کے خزانے کے اندر چھلانگ لگاؤں گا اور وہاں سے موجود متبادل اور مترادف الفاظ سے اس لفظ کا انتخاب کروں گا، جو میرے مطلب یا مفہوم کو صحیح طور سے بیان کر سکے۔ یہ انتخاب

الفاظ کے فرق (Difference) کی بنا پر ہوگا۔''۴۳

الفاظ کے انتخاب کے بعد انہیں ایک با معنی جملے میں جوڑنا تاکہ اس سے وہی معنی حاصل ہو جائے، جو ہم کہنا یا لکھنا چاہتے ہیں اور جس کے لیے الفاظ کو آپس میں جوڑا گیا ہے، افقی رشتہ (Synthgmatic) کہلاتا ہے۔ اس کے تحت ایک کے بعد ایک الفاظ آتے ہیں۔

سسیور نے زبان کے لسانیاتی افکار کے بارے میں ایک اور اہم پہلو لسانی تصور زمانیت کا دیا ہے۔ اس نے زبان کے مطالعہ کے لیے تاریخی (Diachronic) کے بجائے یک زمانی (Synchronic) پر زور دیا ہے۔ سسیور نے بہ دلیل یہ ثابت کیا ہے کہ زبان کا مطالعہ تاریخی اعتبار سے نہیں کرنا چاہئے۔ تاریخی مطالعہ (Diachronic) صرف لسانیاتی حقائق کی تبدیلی و تغیر اور ارتقائی عمل سے سروکار رکھتا ہے، جبکہ یک زمانہ مطالعہ (Synchronic) ہی سائنسی مطالعہ ہے۔ یک زمانہ مطالعہ سے مراد جو لفظ جس عہد میں مستعمل یعنی استعمال میں آتا ہے اور اس کے جو معنی اس عہد میں لیے جاتے ہیں، وہی معنی اخذ کرنے چاہئیں، سسیور کے اسی نکتے کو گوپی چند نارنگ نے اس طرح پیش کیا ہے:

> ''زبان کا وجدانی نظام وقت کی کسی ایک سطح پر خود کفیل ہوتا ہے (جس کو ہم ہر روز برتتے اور محسوس کرتے ہیں) اس لیے زبان کا مطالعہ حاضر وقت کی سطح پر ممکن ہے حاضر وقت کے مطالعہ کو سسیور Synchronic مطالعہ کہتا ہے اور ثابت کرتا ہے کہ حاضر وقت کا مطالعہ ہی سائنسی مطالعہ ہو سکتا ہے۔''۴۴

اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سسیور کے لسانیاتی فکر جو ساختیات کی بنیاد ہے، بہت اہم ہے۔ اس نے زبان کے سلسلے میں جو اصطلاحیں یا جو اصول مقرر کیے ہیں، ان کی روشنی میں ہی کسی فن پارے کی ساختیاتی تنقید ممکن ہے۔

سسیور کے بعد ساختیاتی تنقید کے دبستان میں ایک اہم نام لیوی اسٹراس (Levi Strauss) کا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں بلکہ ان کا اصل میدان علم الانسان اور اساطیر ہے اور اس میں لیوی اسٹراس نے ساختیات کا طریق کار استعمال کیا ہے۔ اساطیر سے گہری دلچسپی کے سبب لیوی اسٹراس نے اساطیر کو ادب اور نقد میں شریک کیا اور اس کا ساختیاتی تجزیہ کیا۔ لیوی اسٹراس نے سب سے پہلے ۱۹۴۵ء میں اپنے ایک

مضمون میں توجہ دلائی کہ کسی ساختیاتی اور صوتیاتی طریقۂ کار اور تصورات کو بشریات میں بھی پرکھا جاسکتا ہے اور نئے امکانات کی جستجو کی جاسکتی ہے۔ وہ بشریات کو رشتوں کے عمومی نظریہ کا نام دیتا ہے۔ اپنے اسی نقطہ نظر کا اظہار اس نے اپنی کتاب Anthropologic Structural (۱۹۵۸ء) میں بھی کیا ہے۔

سسیور اور لیوی اسٹراس کے علاوہ زبان کی لسانیاتی فکر کو جن ماہرین لسانیات نے متاثر کیا ان میں سے ایک نام رومن جیکب سن (Roman Jackbson) کا ہے۔ اس نے اپنے بصیرت افروز اور فلسفیانہ مباحث سے صرف لسانیات ہی نہیں بلکہ ادبیات کو بھی بہت متاثر کیا۔ جس سے ساختیاتی شعریات کو بھی بہت فروغ ملا۔ اس کا ماننا ہے کہ ادب میں شعری زبان یعنی قواعد اور استعاراتی و علامتی زبان پر خاص بحث کی گئی ہے لیکن نثری زبان کے شعری تفاعل پر اتنی توجہ نہیں دی گئی۔

رومن جیکب سن کے مطابق زبان سے کئی کام انجام دیئے جاسکتے ہیں، جس کی وضاحت اس نے اس طرح کی ہے:

Context

Adresser - Message - Addressee

Contact

Code

اردو میں اس کا ترجمہ اس طرح ہوگا:

تناظر

مخاطب - خبر - مخاطب

رابطہ

لسانی نظام

یہ نقشہ لسانی ترسیل کے عمل پر مبنی ہے۔ اس نقشے کے مطابق مخاطب یعنی بولنے والے شخص سے بات کرتا ہے یعنی مخاطب کو کوئی پیغام پہنچاتا ہے۔ مخاطب تک پیغام رسائی یا معنی کی ترسیل میں مخاطب تین باتوں کا خیال رکھتا ہے اول تو یہ کہ ہر پیغام کسی نہ کسی تناظر میں دیا جاتا ہے یہاں تناظر سے مراد پس منظر

ہے۔ دوم یہ کہ معنی کی ترسیل میں مخاطب کسی رابطہ کا استعمال ضرور کرتا ہے۔ اسی رابطہ کے ذریعہ پیغام مخاطب تک پہنچتا ہے۔ رابطہ سے مراد سامنے بیٹھ کر بول چال یا تحریر کی شکل میں یا ٹیلی فون یا قلم کے ذریعہ ہی اپنی بات کو دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ سوم یہ کہ یہ پیغام کسی کوڈ یا لسانی نظام کے ذریعہ ہی دیا جاتا ہے۔

ساختیاتی تنقید میں چونکہ بحث ادب کے بارے میں ہوتی ہے، اس لیے نقشے میں گوپی چند نارنگ نے تھوڑی تبدیلی کر دی ہے۔

Context

Writer - Writing - Reader

Code

اس کا اردو ترجمہ نارنگ نے اس طرح کیا ہے:

تناظر

مصنف - متن - قاری

لسانی نظام

رومن جیکب سن نے زبان کی لسانیاتی تشکیل کو واضح کرتے ہوئے تیسرا خاکہ پیش کیا ہے، جس کی رو سے:

تاریخی

جذباتی - شعری - تعبیر

مافوق لسانی

کسی بھی متن یا تحریر کو اگر مصنف کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ادب کا جذباتی پہلو سامنے آئے گا اور اگر متن کا مطالعہ تناضر کے مطابق کیا جائے تو وہ تاریخی، سماجی، معاشی کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ اگر صرف متن پر توجہ کریں تو ہیئتی پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اگر کسی متن کا مطالعہ قاری کے نقطۂ نظر سے کیا جائے تو متن کا تعبیر پہلو سامنے آئے گا، جبکہ اگر مافوق لسانی پہلو پر توجہ مرکوز کریں تو اس لسانی نظام کو مرکزیت حاصل ہوگی، جس کی رو سے کوئی تحریر یا متن متشکل ہوتا ہے۔ غرض یہ کہ ادب کے مختلف نظریے کسی متن کی قرأت میں لسانی عمل کے مختلف پہلوؤں پر زور دیتے ہیں اور ہر قاری اپنی استعداد کے مطابق ہی

متن سے معنی اخذ کرتا ہے۔ رومن جیکب سن کا زبان کے سلسلے میں یہ فلسفیانہ مباحث بہت اہم ہیں۔ ساختیاتی تنقید کرتے وقت اس سے کافی مدد لی جاسکتی ہے۔

ساختیاتی تنقید کے بنیاد گزاروں میں Ronald Barthes کا نام بھی کافی اہم ہے۔ بارت وہ پہلا شخص ہے، جس نے ساختیاتی فکر کو نقطۂ عروج پر پہنچایا۔ اس نے اپنی فکری خیالات کے پیش نظریہ اعلان کیا کہ تحریر خود لکھتی ہے نہ کہ مصنف اس کو لکھتا ہے۔

"Writing writes it self and not the author."45

اور اسی نقطۂ نظر کے تحت اس نے ''مصنف کی موت کا اعلان'' (The Death of the author) کردیا۔ یہ مضمون اس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا تھا۔ اس مضمون میں اس نے اس بات پر روشنی ڈالی کہ تحریر کو مصنف کی قید سے آزاد کرانا چاہیے تاکہ فن پارہ زندہ رہ سکے۔ روایتاً مصنف کو ہی سب کچھ سمجھا جاتا ہے، جبکہ متن میں مصنف نہیں زبان بولتی ہے۔ اس لیے فن پارے کے لکھے جانے کے بعد مصنف سے اس کا رشتہ ختم ہوجانا چاہیے اور متن کو اپنی زندگی خود جینی چاہیے۔ اس کے علاوہ بارت کے یہاں بیانیہ کا وسیع تصور ملتا ہے۔ اس نے اپنے مضمون Introduction to the structural analysis of narratives (۱۹۶۰ء) میں بیانیہ کی وضاحت کرتے ہوئے بیانیہ کو تمام اصناف میں سے اہم اور مقدم کہا ہے۔

بارت کے علاوہ ساختیاتی فکر کو فروغ دینے میں مائیکل فوکولٹ (Michel Foucault) گراہم ہاگ (Graham Haug)، رچرڈ ڈیوٹن (Rrchard Dutton) لوئی ہیلم سلیو (Louis Hguelmslen) ایمیلی بن ونستہ (Emile Benvenise) تروبتز کائی (Turbetzkoy) وغیرہ کا نام قابل ذکر ہے۔

اردو میں ساختیاتی تنقید کے دبستان کا وجود برائے نام ہے۔ ۱۹۸۰ء میں اردو کے چند ناقدین اس کی طرف متوجہ تو ہوئے مگر زیادہ تر لکھنے والوں نے ساختیات کے بنیادی مفہوم اور فکر کو سمجھے بغیر ہی اس کا ذکر کردیا۔ اس لیے ساختیاتی نظام کو تنقید میں روشناس کرانے کا سہرا گوپی چند نارنگ کے سر ہے۔ انہوں نے اپنی تنقید کی ابتدا عام لسانیاتی مطالعہ سے کی لیکن بعد میں انہوں نے اسلوبیاتی اور ساختیاتی کو ملاکر ایک وسیع لسانیاتی نقطۂ نظر سے اردو شعر و ادب کا تجزیہ کیا۔ گوپی چند نارنگ کا پہلا مضمون 'ساختیات

اور ادبی تنقید' ۱۹۸۹ء میں 'ماہ نو' کے شمارے میں شائع ہوا۔ اس کے بعد گوپی چند نارنگ کی کتاب 'ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (۱۹۹۳ء) اردو میں ساختیات کی پہلی کتاب ہے۔ یہ کتاب تین حصوں پر مشتمل ہے، جسے تین کتابیں بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس کتاب میں نارنگ نے ساختیاتی مباحث کو مفصل اور مدلل انداز میں بیان کیا ہے۔

ساختیاتی تنقید کے مباحث کو فروغ دینے میں گوپی چند نارنگ کے علاوہ وزیر آغا نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ انہوں نے اپنی کتابوں 'تنقید اور جدید اردو تنقید' (۱۹۸۹ء) 'دستک اس دروازے پر' (۱۹۹۳ء) 'ساختیات اور سائنس' (۱۹۹۱ء) میں ساختیاتی تنقید پر تفصیلی بحث کی ہے۔

ساختیاتی تنقید کو فروغ دینے میں ایک اہم نام ضمیر علی بدایونی کا ہے۔ ان کی کتاب 'جدیدیت اور مابعد جدیدیت' (ایک فلسفیانہ مخاطبہ) میں انہوں نے مغربی افکار و خیالات کو ساختیات کے حوالے سے پیش کیا ہے۔

ضمیر علی بدایونی کے بعد ڈاکٹر احمد سہیل کی کتاب 'ساختیات، تاریخ نظریہ اور تنقید' اہمیت کی حامل ہے۔ اس کے علاوہ جن ناقدین نے ساختیاتی تنقید پر بحث کی، ان میں قاضی قیصر الاسلام، شارب ردولوی، سلیم احمد، پروفیسر قاضی افضال حسین، ناصر عباس نیر، یوسف سرمست وغیرہ کا نام اہم ہے۔

تانیثی تنقید:

تانیثیت انگریزی لفظ فیمنزم (Feminism) کی اردو اصطلاح ہے۔ فیمنزم (Femi-nis-um) لاطینی زبان کا لفظ ہے۔ لاطینی میں Femina کے معنی عورت ہیں اور ism سے مراد نظریہ ہوتا ہے۔ اس طرح فیمنزم کے معنی عورتوں کا نظریہ ہے۔ عورتوں کی سیاسی، سماجی اور تعلیمی آزادی کے لیے جو تحریک چلی وہ تانیثی تحریک کہلائی۔ تانیثیت بحیثیت ایک تحریک مغرب کی دین ہے۔ یوں تو عورتوں کے حقوق پر بحث بہت پرانی ہے۔ ہر دور میں کسی نہ کسی نے عورتوں کے حقوق کے لیے آوازیں بلند کی ہیں مگر تحریک کے طور پر اس کی ابتداء انیسویں صدی کے اوائل میں ہوئی۔ ابتداء میں یہ ایک سماجی اصلاحی تحریک تھی جس کا بنیادی مقصد غلامی کا خاتمہ کرنا تھا مگر جلد ہی اس تحریک نے خصوصاً عورتوں نے اپنی مخصوص تنظیمیں قائم کر کے اپنے

حقوق کی جدو جہد کا باقاعدہ آغاز کیا۔ اس تحریک کا مقصد عورتوں کو مردوں کے برابر سیاسی، سماجی، معاشی اور تعلیمی آزادی دلانا تھا۔ تانیثیت اس علمی، ادبی اور فکری تحریک کا نام ہے، جو عالمی سطح پر مرداساس معاشرے کے خلاف طبقۂ نسواں کی حمایت اور ہمدردی میں پروان چڑھی۔ New Webster's Dictionary نے فیمینزم کے معنی اس طرح بیان کیے ہیں:

"فیمینزم سے مراد وہ اصول ہے، جو عورتوں کے لیے ان سماجی وسیاسی حقوق کی حمایت کرتا ہے، جو مردوں کو حاصل ہیں۔" ۴۶

اس کے علمبرداروں کا مطالبہ تھا کہ معاشرے میں عورتوں کو بھی وہی حقوق حاصل ہونا چاہئیں، جو مردوں کو حاصل ہیں۔ تانیثیت کے علمبرداروں نے مردانہ تسلط کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے ہوئے کہا کہ خواتین کو ہمیشہ سماج میں ایک کمتر جنس سمجھا گیا ہے۔ مرداساس معاشرے میں عورت کی حیثیت دوسرے درجے کی شہری جیسی تھی، اسے زندگی میں بہت سے حقوق حاصل نہیں تھے۔ سب سے پہلے خواتین کی بحالی اور ان کے سماجی منصب کے تعین کے لیے ٹھوس قدم جان سٹورٹ مل (John Stuart Mill) نے اٹھایا۔ مل کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ مردوں کی دلیل یہ تھی کہ خواتین حاکمیت کی اہل نہیں ہیں، اس لیے ان پر ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ ان کی خامیوں کی نشاندہی کریں، جن کی بنیاد پر خواتین کو حکومت Governesee کے لیے نااہل قرار دیا گیا ہے۔ مل نے منطقی، سائنسی اور تاریخی دلائل سے ثابت کیا کہ خواتین ذہانت اور دماغی صلاحیتوں میں کسی بھی طرح کم نہیں ہیں۔ مل اس بارے میں لکھتا ہے:

"The inequality of rights between men and women has no other source than he law of might." 47

(ترجمہ:۔ مردوں اور عورتوں کے درمیان حقوق کی نابرابری کا منبع صرف زورِ بازو کا قانون ہے)

مل کا یہ بھی ماننا ہے کہ مرد صرف عورتوں کی تابعداری نہیں چاہتے بلکہ وہ ان کے جذبات پر قابو چاہتے ہیں، وہ عورتوں کو غلام تصور کرتے ہیں۔ مل کے یہی دلائل آگے چل کر تانیثی فلسفے اور تھیوری کی بنیاد بنے۔ تانیثیت کے بنیادگزاروں میں میری وال سٹون کرافٹ (Marry Woll Stone Craft) کا

نام سرفہرست ہے۔ میری کی کتاب "A Vindication of the rights of woman" تانیثیت کی پہلی کتاب سمجھی جاتی ہے۔ مصنفہ نے یہ کتاب منڈ برک کی تصنیف A Vidication of the right of men" کے جواب میں لکھی تھی۔ برک نے اپنی کتاب میں مردوں کے حقوق کی حمایت کرتے ہوئے عورتوں پر مردوں کی بالا دستی کے رویہ کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ میری نے نہ صرف عورتوں کو تفریح وتفنن کا سامان ماننے سے انکار کیا بلکہ جنسی اور صنعتی تصور تفریق کو غیر فطری سماجی ومعاشرتی دین قرار دیا۔ حقوق کے ضمن میں اس کا اصرار مساوات پر تھا کیونکہ سماج میں مرد اور عورت کو بلند اور پست کے درجوں میں بانٹا گیا ہے۔ مرد اساس درجہ بندی پر میری کی یہ پہلی کوشش تھی۔

بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی مغربی ممالک خصوصاً فرانس، امریکہ اور برطانیہ میں یہ موضوع شدت کے ساتھ اٹھایا گیا۔ ورجینا وولف (Virgina Wolf) نے "A Room of one's own" (۱۹۲۹ء) لکھ کر عورت کی اہمیت کا احساس دلایا۔ دراصل یہ کتاب ان دو مختلف تقریروں کا مجموعہ ہے، جو انہوں نے کیمبرج یونیورسٹی میں عورتوں کے کالج (Women's College) میں دیئے تھے۔ اس کتاب کا موضوع عورت اور فکشن ہے۔ وولف کے نزدیک عورت عقلی، فطری اور تخلیقی سطح پر کمزور نہیں ہے بلکہ اس کی صلاحیتوں کو ہمیشہ نظر انداز کیا گیا ہے۔

ورجینا وولف کے بعد سیمون دی بوائر (Simone-De-Beauvior) کا نام اہم ہے۔ سیمون دی بوائر نے اپنی کتاب "The Second sex" (۱۹۴۹ء) میں مرد کی مرکزیت اور عورتوں کو دوسرے درجے کی حیثیت دینے کے رویے کو بحث کا موضوع بنایا۔ اس نے عورتوں کی کمتری پر بحث کرتے ہوئے اپنی کتاب میں سب سے پہلا سوال عورت کیا ہے؟ قائم کیا۔ سیمون دی بوائر کے علاوہ اس تحریک کو فروغ دینے میں جولیا کرسٹیوا کی کتاب "Revolution in Potic language" (۱۹۷۴ء)، ہیلن کیسا (Helene Cixous)، کی کتاب "The laugh of the Meduna" (۱۹۷۹ء)، میری ایلمان کی "Thinking about woman" (۱۹۸۸ء)، کیٹ ملیٹ کی "Sexual Politics" (۱۹۷۰ء)، ایلین شووالٹر کی "A literature of their own" (۱۹۷۷ء)، ایلین موئرز کی "Literary women" (۱۹۷۶ء)، مائیکل باریت کی "Women's Oppression today" (۱۹۸۰ء) وغیرہ اہم ہیں۔

اردو میں تانیثی تحریک پر اس طرح توجہ نہیں دی گئی، جس طرح مغرب میں نسائی روایات کو مستحکم کرنے کا کام کیا گیا لیکن پھر بھی اردو ادب میں ایسے بہت سے ادیب ہیں، جنہوں نے خواتین کے مسائل کو قلم بند کیا۔ اردو میں تانیثیت کی ابتداء انیسویں صدی کے اواخر میں ہوئی۔ غور طلب بات یہ ہے کہ اس دور میں خواتین ادیبوں کی تحریروں یا ان کے حقوق کے لیے پہلی آواز کسی عورت نے نہیں بلکہ ایک مرد نے اٹھائی۔ ڈپٹی نذیر احمد نے ناول 'مرأۃ العروس' لکھ کر عورتوں کو تعلیم کی طرف مائل کرنے کی پہلی کوشش کی ہے۔ انہوں نے اپنے ناول میں دو لڑکیوں کے مختلف کردار کے ذریعہ عورتوں کو تعلیم کی اہمیت سے باور کرایا ہے۔

نذیر احمد کے علاوہ حالی کی 'مجالس النساء' (۱۸۶۹ء)، کریم الدین کی 'تعلیم النساء' (۱۸۷۴ء) اور آزاد کی 'نصیحت کا کرن' (۱۸۶۴ء) عورتوں کے لیے لکھی گئی نصیحت آمیز کہانیاں تھیں۔

عورتوں میں پہلی باقاعدہ ناول نگار رشید النساء مانی جاتی ہیں۔ ان کا ناول 'اصلاح النساء' ۱۸۹۴ء میں منظر عام پر آیا۔ یہ ناول انہوں نے نذیر احمد سے متاثر ہو کر لکھا تھا۔ ان کے علاوہ اکبری بیگم، محمدی بیگم، مسز عباس، طیب جی، صغریٰ ہمایوں مرزا، عباسی بیگم، بیگم شاہنواز، مسز عبدالقادر اور نذر سجاد حیدر کے ناول بھی شائع ہوئے۔ ان تمام ادباؤں نے عورتوں کے حقوق، تعلیم نسواں اور عورتوں پر کیے گئے ظلم کو اپنے ناول کا موضوع بنایا۔

اردو میں تانیثی رجحانات کی واضح جھلک بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں نظر آتی ہے، جس میں ایک اہم نام رشید جہاں کا ہے، جنہوں نے اپنی تحریروں کے ذریعہ سماج میں عورتوں اور مردوں کے لیے مروجہ دو الگ الگ اصولوں اور معیاروں پر روشنی ڈالی ہے۔ اردو ادب میں تانیثیت کی سب سے پہلی واضح آواز عصمت چغتائی کی ہے۔ ان کا لب ولہجہ، ان کا آہنگ، ان کا انداز تحریر خالص تانیثی تھا۔ عورتوں کے جذبات، کیفیات اور ان کے سماجی حالات کی عکاسی عصمت کی تحریروں میں صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ عصمت کے علاوہ خدیجہ مستور، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، بلقیس ظفر الحسن، داراب بانو وفا، مہ لقا بائی چندا، زاہدہ خاتون شروانیہ، رفیعہ شبنم عابدی، رفیعہ سلطانہ وغیرہ کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ ان سب ادیباؤں پر تفصیلی بحث اگلے باب میں کی جائے گی۔

○

حواشی:

(۱) ''اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانات کا حصہ'' ڈاکٹر منظر اعظمی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۰۹ء، ص-۱۶

(۲) ''جدید اردو تنقید: اصول ونظریات'' شارب ردولوی، اتر پردیش اردو اکادمی، (۲۰۰۲ء) ص-۸۷

(۳) ''نئی تنقید'' جمیل جالبی، مرتبہ: خاور جمیل، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص-۳۶

(۴) ''اردو تنقید پر ایک نظر'' کلیم الدین احمد، بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ ۱۹۸۳ء، ص-۳۷۸، ۳۷۷

(۵) ایضاً ص-۳۷۹

(۶) بحوالہ ''تنقیدی دبستان'' سلیم اختر، بک کارپوریشن، دہلی 2013ء، ص-۱۲۴، ۱۲۳

(۷) ''شعر العجم'' (جلد چہارم) علامہ شبلی نعمانی، دار المصنفین، اعظم گڑھ ۲۰۱۰ء، ص-۴

(۸) ''محاسن کلام غالب'' عبدالرحمٰن بجنوری، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۸ء، ص-۱

(۹) ''اندازے'' فراق گورکھپوری، الہ آباد ادارہ انیس اردو، ۱۹۵۹ء، ص-۹

(۱۰) ''انسان اور آدمی'' حسن عسکری، علی گڑھ بک ڈپو، علی گڑھ، ۱۹۷۶ء، ص-۷

(۱۱) Encyclopedia of Britanica 15th Edition Micropedia Vol (vii) P-653

(۱۲) علی گڑھ نمبر 'علی گڑھ میگزین' مشمولہ علی گڑھ اور رومانی نثر کا معمار، اسلوب احمد انصاری ۱۹۵۵ء، ص-۱۲۳

(۱۳) ''اردو ادب میں رومانی تحریک'' ڈاکٹر محمد حسن، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۵۵ء، ص-۱۷

(۱۴) ''اردو تنقید کا رومانی دبستان'' ڈاکٹر محمد خاں اشرف، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۱ء، ص-۱۳۵

(۱۵) ''جدید اردو تنقید: اصول ونظریات'' شارب ردولوی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۰۲ء، ص-۱۸۳

(۱۶) ''ادب اور نفسیات'' دیویندر اسر، مکتبہ شاہراہ، دہلی ۱۹۶۳ء، ص-۱۲

(۱۷) بحوالہ ''جدید اردو تنقید: اصول ونظریات'' شارب ردولوی، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۲۰۰۲ء، ص-۲۳۴

(۱۸) ''جدید اردو تنقید پر مغربی اثرات'' خورشید جہاں منشا پبلی کیشنز، ہزاری باغ، ۱۹۸۹ء، ص-۵۹

(۱۹) ''رسوا کے تنقیدی مراسلات'' مرتبہ: ڈاکٹر محمد حسن ۱۹۶۱ء، ادارہ تصنیف، علی گڑھ، ص-۷

(۲۰) ''اس نظم میں'' میراجی، سٹی پریس بک شاپ ۲۰۰۲ء ص-۱۴۴

(۲۱) ''مشرق ومغرب کے نغمے'' میراجی اکاڈمی پنجاب ٹرسٹ، لاہور، ۱۹۵۹ء، ص-۱۶۷

(۲۲) ''تنقیدی مسائل'' ریاض احمد، اردو بک اسٹال، لاہور، ۱۹۶۱ء، ص-۱۰۲

(۲۳) ''تنقید وتحلیل'' شبیہ الحسن، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۵۸ء ص-۵۹

(۲۴) ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' خلیل الرحمٰن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۳ء، ص-۳۰

(۲۵) ''روشنائی'' سجاد ظہیر، پرائم ٹائم پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص-۱۰۱

(۲۶) ایضاً ص-۱۰۲

(۲۷) ''تنقید کیا ہے؟ اور دوسرے مضامین'' آل احمد سرور، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، دسمبر ۱۹۵۶ء، ص-۱۷۶، ۱۷۷

(۲۸) ''ادب اور انقلاب'' اختر حسین رائے پوری، ادارۂ اشاعت اردو حیدرآباد ۱۹۴۳ء، ص-۲۸

(۲۹) ''ادب اور زندگی'' مجنوں گورکھپوری، اردو گھر علی گڑھ ۱۹۸۴ء، ص-۳۸

(۳۰) ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' گوپی چند نارنگ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء ص-۸۷

(۳۱) ایضاً ص-۸۴

(۳۲) ''لفظ و معنی'' شمس الرحمٰن فاروقی، الہ آباد شب خون گھر، ۱۹۶۸، ص-۱۱۲، ۱۱۳

(۳۳) ''اسلوب کیا ہے؟'' (مشمولہ) آزادی کے بعد دہلی میں اردو تنقید' مرتبہ: شارب ردولوی اردو اکاڈمی، دہلی، ۱۹۹۱ء، ص-۱۴۱

(۳۴) ''تنقید اور اسلوبیاتی تنقید'' مرزا خلیل احمد بیگ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص-۳۰

(۳۵) ''تنقید اور جدید اردو تنقید'' وزیر آغا، انجمن ترقی اردو، پاکستان ۱۹۸۹، ص-۹۴

(۳۶) ''تنقیدی دبستان'' سلیم اختر، بکس کارپوریشن، دہلی (۲۰۱۳ء) ص-۲۱۱

(۳۷) ''اسلوب تنقید'' عبدالمغنی، حاکف بک ڈپو، ٹمیا محل، دہلی، ۱۹۸۹ء، ص-۵

(۳۸) ''تنقید اور اسلوبیاتی تنقید'' مرزا خلیل احمد بیگ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ۲۰۰۵ء، ص-۳۴

(۳۹) ''تنقید اور جدید اردو تنقید'' وزیر آغا، ترقی اردو، پاکستان ۱۹۸۹ء، ص-۸۶

(۴۰) ''جدید اردو تنقید اصول و نظریات'' شارب ردولوی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۰۲ء، ص-۵۰۰

(۴۱) ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' گوپی چند نارنگ، ۱۹۹۳ء، ص-۷۷

(۴۲) بحوالہ ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت'' (ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ) ضمیر علی بدایونی، اختر مطبوعات کراچی ۱۹۹۹ء، ص-۲۲۱

(۴۳) ''ساختیات اور سائنس'' وزیر آغا، مکتبہ فکر و خیال، لاہور نومبر ۱۹۹۱ء، ص-۲۶۵

(۴۴) ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' گوپی چند نارنگ ۱۹۹۳ء، ص-۶۰

(۴۵) ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت'' (ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ) ضمیر علی بدایونی، ص-۳۵۰

(۴۶) ''فیمنزم: تاریخ و تنقید'' شہناز نبی، رہروان ادب پبلی کیشنز، کولکاتا ۲۰۱۲ء، ص-۱۹

(۴۷) ''اردو میں نسائی ادب کا منظر نامہ'' مرتبہ: قیصر جہاں، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ۲۰۰۴ء، ص-۷۸